

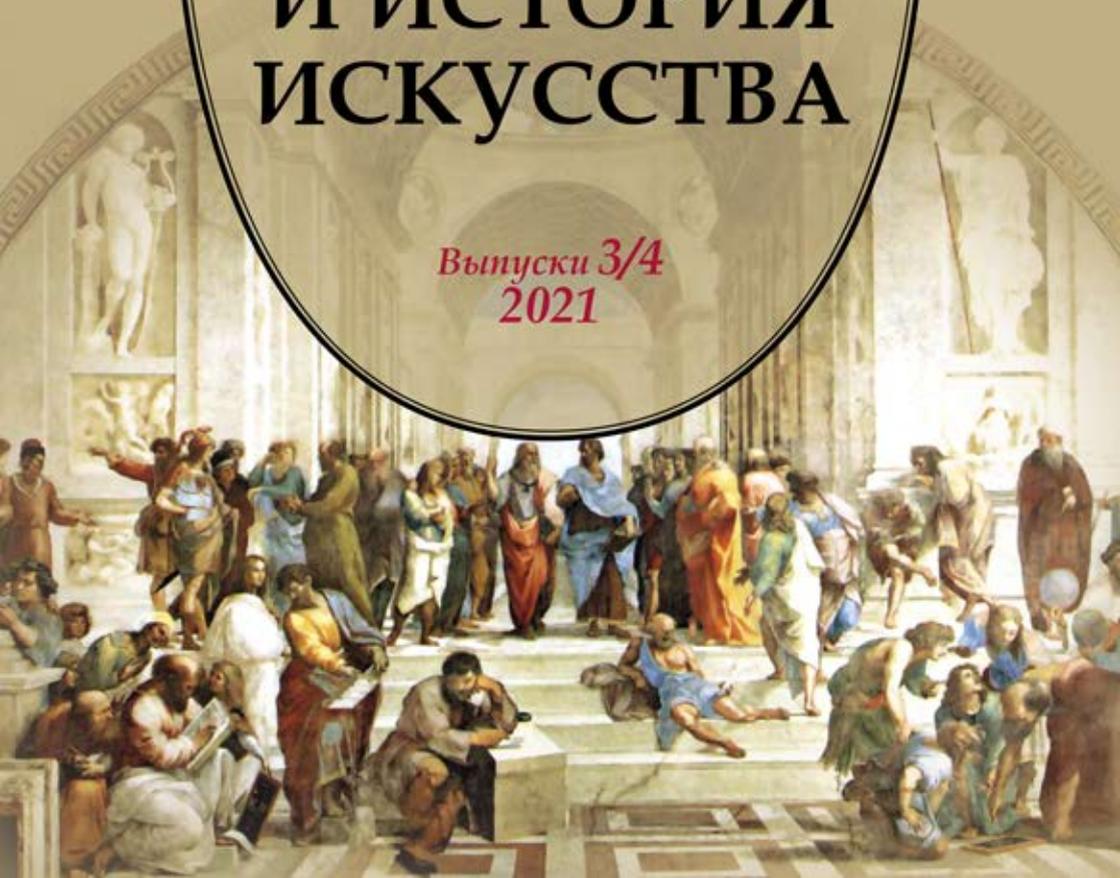
Факультету искусств МГУ имени М.В. Ломоносова  
20 лет



Научный журнал. Основан в 2012 году

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуски 3/4  
2021



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY  
FACULTY OF ARTS

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА**  
**TEORIYA I ISTORIYA ISKUSSTVA**  
**THEORY AND HISTORY OF ART**

*Научный журнал*  
*Science Magazine*

Выпуск 3/4 2021  
Issue 3/4 2021

Издательство «БОС»  
Publishing BOS

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12  
ББК 87.8; 85  
И86

И86 Теория и история искусства: Выпуски 3/4 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2021. — 220 с., ил.

ISSN 2411-0795

Журнал публикует статьи и материалы по актуальным проблемам теории и истории искусства.  
Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.  
*Ключевые слова:* искусство, искусствоведение, семиотика; теория, история и педагогика искусства; литература, музыка, театр, хореография, живопись, творчество.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12  
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2021. — 220 p., il.

The journal includes articles on contemporary issues in the history and theory of art.  
Intended for specialists, students in the humanities and general readers.  
*Key words:* art, art history, semiotics; theory, history and pedagogy of art; literature, music, theater, choreography, painting, creativity.

Информация об опубликованных статьях предоставляется в систему РИНЦ согласно договору № 26-02/2021 от 2 февраля 2021 г. с ООО «Научная электронная библиотека». Подписной индекс журнала ПМ387 в каталоге «Почта России».

ISSN 2411-0795 © Фонд поддержки науки и искусства «Дом Якоби», 2021  
© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2021  
© Издательство «БОС», 2021  
© Авторы статей, 2021

Information about published articles is provided to the RSCI system in accordance with contract No. 26-02 / 2021 dated February 2, 2021 with Scientific Electronic Library LLC. Subscription index of the magazine is PM387 in the Russian Post catalog..

ISSN 2411-0795 © House of Jacobi Foundation for the Support of Science and Art, 2021  
© Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov, 2021  
© Publishing house BOS, 2021  
© Authors of articles, 2021

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
Факультет искусств



Научный журнал



Издательство «БОС»  
2021

**Лободанов Александр Павлович**

доктор филологических наук, профессор (ВАК РФ),  
академик Академии наук Болонского института (Италия),  
действительный член Академии наук и высшего образования (Великобритания),  
почетный академик Российской академии художеств,  
декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,  
заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства,  
председатель ФУМО РФ по направлению  
«Искусствоведение» (главный редактор)

**Кошаев Владимир Борисович**

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ),  
профессор факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова (заместитель главного редактора)

**Стеклова Ирина Алексеевна**

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова (ответственный секретарь)

**Барабаш Наталия Александровна**

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ),  
профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Брумфилд Уильям Крафт**

PhD, профессор университета Тулейн (США),  
почетный член Российской Академии художеств,  
приглашенный профессор факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова

**Ван Ювэй**

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), профессор факультета искусств  
Университета Лишуй (КНР),  
приглашенный доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Владышевская Татьяна Феодосьевна**

доктор искусствоведения, профессор факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова

**Гардзонио Стефано**

PhD, профессор Пизанского государственного университета (Италия),  
приглашенный профессор факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова

**Гергиева Лариса Абисаловна**

народная артистка Российской Федерации, художественный руководитель  
Северо-Осетинского государственного театра оперы и балета,  
художественный руководитель «Академии молодых певцов»  
Мариинского театра

**Даниленко Борис Олегович**

кандидат богословия (Московская духовная академия),  
Dr. phil. (Universität Wien), протоиерей,  
директор «Архива славянской письменности и печати»,  
приглашенный профессор факультета искусств МГУ  
имени М.В. Ломоносова

**Зенкин Константин Владимирович**

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ),  
проректор по научной работе МГК имени П.И. Чайковского

**Ли Цзяньфу**

кандидат искусствоведения (ВАК РФ), Liupanshui Normal University (КНР),  
доцент факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Лоруссо Сальваторе**

PhD, заслуженный профессор Болонского государственного  
университета (Италия), приглашенный профессор факультета искусств  
МГУ имени М.В. Ломоносова

**Рыжинский Александр Сергеевич**

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ),  
ректор РАМ имени Гнесиных

**Савельев Юрий Ростиславович**

доктор искусствоведения (ВАК РФ), PhD истории искусства  
Университета г. Малаги (Испания),  
академик Российской Академии художеств,  
профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова,  
академик Российской Академии художеств

**Швидковский Дмитрий Олегович**

доктор искусствоведения, профессор (ВАК РФ),  
академик Российской Академии архитектуры (президент),  
академик Российской Академии художеств,  
ректор Московского архитектурного института  
(государственная академия)

**Lobodanov Alexander Pavlovich**

*Doctor of Philology, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Academician of the Academy of Sciences of the Bologna Institute (Italy), Full Member of the Academy of Sciences and Higher Education (Great Britain), Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Dean of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Chairman of the FUMO RF in the direction of "Art History" (editor-in-chief)*

**Koshaev Vladimir Borisovich**

*Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (deputy editor-in-chief)*

**Steklova Irina Alekseevna**

*Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University (executive secretary)*

**Barabash Natalia Aleksandrovna**

*Doctor of Art History, Professor*

**Brumfield William Craft**

*PhD, professor at Tulane University (USA), honorary member of the Russian Academy of Arts, visiting professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

**Wang Yuwei**

*Ph.D. of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), professor of the Faculty of Arts at the Lishui University (PRC), visiting Associate Professor of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University*

**Vladyshevskaya Tatyana Feodosyevna**

*Doctor of Arts, Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

**Gardzonio Stefano**

*PhD, Professor at the State University of Pisa (Italy), visiting Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

**Gergieva Larisa Abisalovna**

*People's Artist of the Russian Federation, Artistic Director of the North Ossetian State Opera and Ballet Theater, Artistic Director of the Mariinsky Academy of Young Singers*

**Danilenko Boris Olegovich**

*PhD in Theology (Moscow Theological Academy), Dr. phil. (Universität Wien), archpriest, director of the "Archive of Slavic Written Language and Printing", visiting professor at the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University*

**Zenkin Konstantin Vladimirovich**

*Doctor of Arts, Professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Pro-Rector for Research, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky*

**Li Jianfu**

*PhD of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), Liupanshui Normal University (PRC), Associate Professor at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University*

**Lorusso Salvatore**

*PhD, Professor Emeritus of the State University of Bologna (Italy), visiting Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University*

**Ryzhinsky Alexander Sergeevich**

*Doctor of Arts, professor (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), rector of the Gnesins Russian Academy of Music*

**Savelyev Yuri Rostislavovich**

*Doctor of Arts (Higher Attestation Commission of the Russian Federation), PhD in History of Art at the University of Malaga (Spain), Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Faculty of Arts Lomonosov Moscow State University, academician of the Russian Academy of Arts*

**Shvidkovsky Dmitry Olegovich**

*Doctor of Arts, Professor (VAK RF), Academician of the Russian Academy of Architecture (President), Academician of the Russian Academy of Arts, Rector of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)*

## Содержание

## К 500-ЛЕТИЮ ПАМЯТИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

*А.П. Лободанов*

Леонардо да Винчи сценограф (часть первая).....12

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

*А.Г. Богомолов*

Эстетика диссонанса: ΔΙΑΦΩΝΙΑ–dissonantia.....46

*В.Б. Кошаев*

Изображение как «духовный двойник» человека.....58

*Л.С. Бакиш*К проблеме синкретизма и универсализма  
в современном искусстве .....72ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА*Н.В. Кошаев, В.Б. Кошаев*Мифология, семантика и художественная форма  
пермской художественной бронзы  
как стилистического феномена.....83*Л.С. Фадеева*Нерукотворный образ Спасителя в творчестве  
Симона Ушакова и Иосифа Владимировича .....109*Д.Н. Денисов*Уточнение провенанса картины  
«Неизвестная» И.Н. Крамского .....120*Ю.Ю. Богомолова*Образ Пульчинеллы в творчестве Джандоменико Тьеполо  
на примере росписей «Комнаты Пульчинеллы»  
на вилле Дзианиго.....130*И.В. Глазов*Путь русского авангарда:  
от эпохи великой духовности к производству.....150*Л.Н. Мараховская*

Особенности русской политической сатиры 1905–1906 гг. ....159

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ  
ИСКУССТВО*Т.Ф. Владышевская*Древнейшие христианские песнопения,  
прославляющие свет.....184*На Жи Су*Традиционный монгольский танец.  
Формообразование и жанровое своеобразие.....202

Сведения об авторах .....212

Информация для авторов.....213

## Content

TO COMMEMORATE THE 500TH  
ANNIVERSARY OF LEONARDO DA VINCI

- A.P. Lobodanov*  
Leonardo da Vinci is a set designer (*part one*) .....12

## QUESTIONS OF ART THEORY

- A.G. Bogomolov*  
The aesthetics of dissonance: ΔΙΑΦΩΝΙΑ–dissonantia .....46
- V.B. Koshaev*  
Image as a "spiritual twin" .....58
- L.S. Bakshi*  
On the problem of syncretism and universalism  
in contemporary art.....72

## HISTORY OF FINE AND DECORATIVE ARTS

- N.V. Koshaev, V.B. Koshaev*  
Ancient and medieval Permian bronze:  
object, subject and methods of research ..... 83
- L.S. Fadeeva*  
The miraculous Image of the Savior in the works  
of Simon Ushakov and Joseph Vladimirov ..... 109
- D.N. Denisov*  
Clarification of the provenance  
of the «Portrait of an Unknown Woman» by I.N. Kramskoy ..... 120

- Yu. Yu. Bogomolova*  
The image of Pulcinella in the work of Giandomenico Tiepolo  
on the example of the murals of the "Pulcinella Room"  
at the Villa Dzianigo ..... 130

- I.V. Glazov*  
The path of the Russian avant-garde:  
from the era of great spirituality to production ..... 150
- L.N. Marakhovskaya*  
Features of Russian political satire of 1905–1906 ..... 159

## MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC ART

- T.F. Vladyshevskaya*  
The most ancient Christian chants praising the light ..... 184
- Na Zhi Su*  
Traditional Mongolian dance. Formation and genre origins..... 202
- Authors list.....212
- Information for authors .....213

УДК 7.072.2  
ББК 87.8; 85

*К 500-летию памяти Леонардо да Винчи*

## ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ СЦЕНОГРАФ (часть первая)

А.П. ЛОБОДАНОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: alobodanov@inbox.ru

Статья посвящена исследованию малоизвестного феномена творчества Леонардо да Винчи — его инновационным работам в области сценографии. В первой части статьи анализируются в историческом аспекте объем и содержание понятия «сценография», его смысловое наполнение в исследуемую эпоху и практика Леонардо по созданию театрализованных представлений (в Тортоне и Милане). «Постановочное искусство» эпохи определяется как искусство организации сценического пространства и как декорационное искусство, совокупность средств художественного оформления театрализованного представления, включая его декоративно-прикладные виды (костюм и дизайн утвари, освещение и звуковое / шумовое сопровождение). Сценографическая деятельность Леонардо определяется как «знаковый ансамбль» — комплексная сценография.

Автор базируется на методологии комплексного текстового, иконографического и искусствоведческого анализа, что позволяет рельефно показать историческое значение и ценность перспективного развития культуры.

Сценографическая деятельность Леонардо рассматривается как наследие сценического прецедента, который в дальнейшем развитии, в частности, европейской традиции бального и балетного танца (и итальянской, и французской, и русской) сохранился и как сценографическая модель содержательно-сценического построения танцевального спектакля, и как формообразующий принцип организации сценического присутствия в балетном танце.

**Ключевые слова:** Леонардо да Винчи, сценограф, сценография, постановочное искусство, декорационное искусство, хореографическое искусство, визуальное восприятие сценического объема, «агрегатное» пространство сцены, перспективное построение сценической площадки, симультанный и фронтальный принципы расположения сценической площадки.

## LEONARDO DA VINCI IS A SET DESIGNER (part one)

A.P. LOBODANOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

The article is devoted to the study of a little-known phenomenon of Leonardo da Vinci's creativity — his innovative works in the field of scenography. In the first part of the article, the scope and content of the concept of «scenography», its semantic content in the era under study and Leonardo's practice of creating theatrical performances (in Tortona and Milan) are analyzed in the historical aspect. The «staged art» of the epoch is defined as the art of organizing stage space and as decorative art, a set of means of artistic design of a theatrical performance, including its decorative and applied types (costume and design of utensils, lighting and sound / noise accompaniment). Leonardo's scenographic activity is defined as an «iconic ensemble» — a complex scenography.

The author is based on the methodology of complex textual, iconographic and art criticism analysis, which allows us to clearly show the historical significance and value of the prospective development of culture.

Leonardo's scenographic activity is considered as a legacy of the stage precedent, which in the further development, in particular, of the European tradition of ballroom and ballet dance (both Italian, French, and Russian) has been preserved both as a scenographic model of the content-stage construction of the dance performance and as a formative principle of the organization of stage presence in the ballet dance.

**Key words:** Leonardo da Vinci, set designer, scenography, staging art, decorative art, choreographic art, visual perception of the stage volume, «aggregate» stage space, perspective construction of the stage platform, simultaneous and frontal principles of the location of the stage platform.

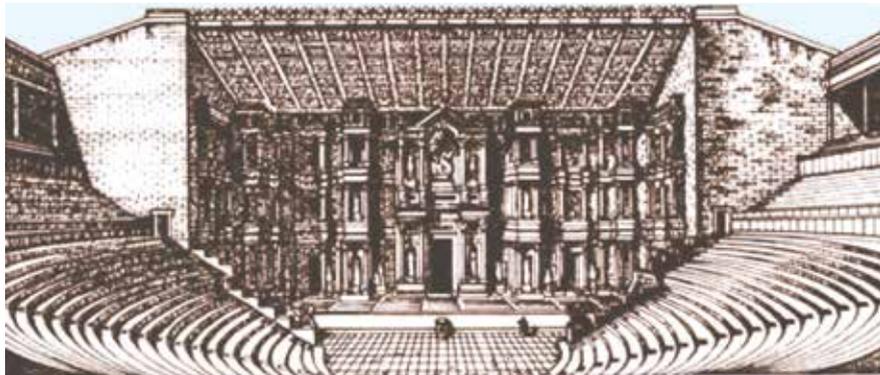
### 1.

Аристотель, как мы знаем, выделял шесть элементов «словесного выражения» трагедии: «начало и как бы душа трагедии» — *сказание*, затем *характеры*, третье — *мысль*, «то есть умение говорить существенное и уместное в речах», четвертое — *речь* — «изъяснение посредством слов», пятая — *музыка*, которая «составляет главнейшее из услащений», шестая — *зрелище*; «устройство зрелища, — полагает Аристотель, — скорее нуждается в искусстве декоратора, чем поэтов» [1, с. 122–123 (50a38 – 50b16)].

Искусство декоратора как устроителя зрелищ — одно из древнейших в истории сцены. В античном театре оно предусматривало широкий спектр задач как технических, предполагавших оснащение представления постановочной техникой, машинерией, приводимой в действие в соответствии с сюжетными перипетиями пьесы, так и декоративно-прикладных — разработку декорационного оформления игровой площадки, дизайна утвари (что получит впоследствии название бутафории и реквизита) и костюма в той мере, какую исполь-

зование масок по типам персонажей пьесы оставляло свободной для фантазии.

Античная сцена как игровая площадка была изначально смоделированным архитектурным объемом, в котором действие развивалось в едином пространственном целом театра (см. макет античного театра периода классической Греции, а затем и римской античности).



Этот тип «агрегатного» пространства античной сцены [9] характеризовался наличием двух визуально воспринимаемых плоскостей: горизонтальной, *проскений* (προσκήνιον), служившей актерам для представления пластических движений (переносимых позднее на оркестру орχίστρα как главную игровую площадку — пространственную сцену), и вертикальной, *скенэ* (σκήνη) — архитектурно вычлененный задник, плоскость которого служила декорационным фоном представления (рисунок 1).

Разнорельефная *скенэ* (пришедшая на смену палатке) имела изначально несменяемый декорационный фон, но уже в древнеримскую эпоху в нишах устанавливались скульптуры, выступы обрамлялись колоннами, плоскости стены разделялись на три уровня, выделялось мраморными тягами-карнизами, а три выхода на просцениум повторялись в верхнем ярусе *скенэ* (рисунок 3). *Проскений* имел два боковых прохода — *парода* — для выходов хора на оркестру (рисунок 2). «*Проскений* и передняя стена *скенэ*, имевшая несколько боковых выходов, давали большие возможности для распределения действия в разных плоскостях. <...> Таким образом, уже на заре своего развития театр не смог обойтись только одной плоскостной площадкой, а вынужден был искать пути к ее разнообразию как по форме, так и по соотношению объемов» [3, с. 238].

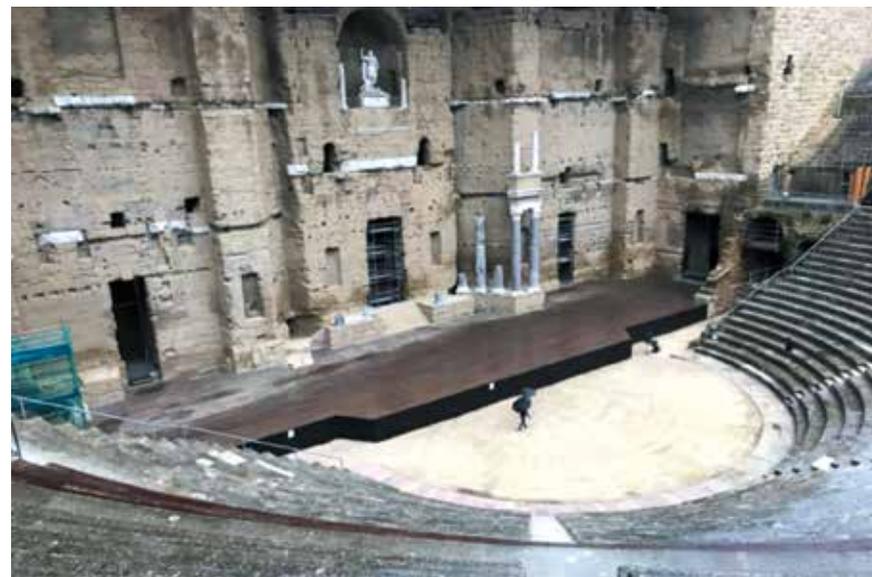


Рисунок 1 — Античный театр I в. до н. э.  
Оранж, Франция. Фото автора

С развитием античного театра, с увеличением количества действующих актеров (от одного — автора — в архаический период до двух в представлениях трагедий Эсхила, а затем трех в трагедиях Софокла и Эврипида) обе эти плоскости стали теснее соотноситься в декорационном сопровождении спектакля. В этих условиях декоратор занимался «убранством» сцены, предусматривал ее «оформление», используя для обозначения места действия рудиментарные изобразительные средства — раскрашенные щиты-картины (πίνακας), вставлявшиеся в пазы *проскения* или *скенэ*, а для моделирования игрового пространства — декоративные занавеси и элементы объемных декораций, которые располагались в пролете центральной двери «задника» (*скенэ*), сменяясь в соответствии с местом действия. Третья, наиболее зрелищная, структурная привходящая визуального восприятия сценического объема — пространственные перемещения персонажей (типа *Deus ex machina* или выезд Агамемнона на колеснице), — требовавшая от «устроителя зрелища» серьезных инженерно-технических знаний и навыков разработки «полетной техники», казалось бы, объединяла горизонтальные и вертикальные визуальные плоскости в едином

художественном образе, однако, оставаясь «агрегатным» пространством, не осмысливалась как эстетическая целостность в единстве трехмерного пространства<sup>1</sup>.



Рисунок 2 — Пароды. Античный театр I в. до н. э.  
Оранж, Франция. Фото автора

На «устроителя зрелищ» возлагался большой комплекс обязанностей: он распоряжался, как скажет позднее Вазари, «всей постановкой и музыкой». Работу по художественно-изобразительному оформлению театрального представления, по созданию внешней фор-

<sup>1</sup> «Построение же самой сцены таково: двери посредине ее разукрашены, как у царского дворца; справа и слева помещаются гостевые двери; сзади — помещения для декораций, называемые греками *περίαχοι*, потому что здесь стоят вращающиеся трехгранные приспособления с декорациями на каждой стороне; при перемене места действия или появлении богов в сопровождении внезапных раскатов грома эти перьякты поворачиваются и обращаются к зрителям той или другой из декораций. За ними находятся выступы крыльев, образующие входы на сцену, один — с форума, другой — из чужой страны» [6, кн. V, с. 98].

мы спектакля (и много позднее — «зрительного образа спектакля»), руководство постановочной частью, освещением и музыкальным сопровождением зрелища станем предварительно называть искусством сценографа.

Слово *сценография*, прежде чем стать термином в области искусства сцены, обнаруживает сложную историю смыслового развития. Наиболее раннее употребление этого слова отмечается у Витрувия в его книгах об архитектуре: «...Сценография есть рисунок фасада и уходящих вглубь сторон путем сведения всех линий к центру, намеченному циркулем» [6, кн. I, с. 22]<sup>2</sup>.

Панофски определяет введенную Витрувием «категорию “сценографии”» как перспективное изображение трехмерного строения на плоскости:

«<...> Витрувий формулирует понятие *scenographia* в узком смысле — как метод перспективного изображения зданий на плоскости, как для архитектурного, так и для теоретического применения: *ichonographia* означает изображение зданий в плане (горизонтальной проекции), *orthographia* — изображение зданий в вертикальной проекции, *scenographia* — изображение перспективной модели зданий, которая наряду с центральным фасадом демонстрирует и боковые <...>. Но помимо этого понятие *scenographia* имеет и более широкий смысл, означая в целом применение оптических законов в изобразительном искусстве и архитектуре в их совокупности; т.е. оно касается правил не только плоскостного изображения, но и архитектурного и пластического формообразования <...>» [9, с. 12; 123–124].

Признавая гипотетическим «путь развития живописного изображения пространства» в античности, Э. Панофски констатирует, что путь этот «все же приобретает известную достоверность благодаря любопытным параллелям с развитием *σκηνή*: самостоятельный пластический архитектурный объем V века, где только дверь в центре заполнялась взаимозаменяемыми изображениями скал, пещер и проч., <...> только в римское время по-настоящему превратиться в полное пространство, образующее замкнутое архитектурное единство

<sup>2</sup> «Впервые в Афинах, в то время, когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по тому же вопросу, каким образом по установлении в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на театральной декорации вид зданий, и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся» [6, кн. VII, с. 129].

с пространством зрителей уже не как самостоятельная структура, но подчиненная ему сфера бытия, т. е. становится подлинной «изобразительной сценой» в полном согласии с достижениями видовой живописи» [9, с. 141].



Рисунок 3 — Вид сцены с центральной дверью, в которой (и рядом с которой) сценограф размещал сменяемые декорации. Оранж, Франция. I в. до н. э. Фото автора

Уточним дальше значение терминов *сценограф* и *сценография*, которыми мы будем пользоваться применительно к рассматриваемой эпохе. Какова роль сценографа в рассматриваемый период времени? В наши дни сценография понимается в «Словаре русского языка» С.И. Ожегова (М., 2001) как *искусство художественного оформления театральной сцены, а также само такое оформление*, выполняемое театральным художником-сценографом. В ренессансную эпоху к сценографии театральных представлений привлекались художники-живописцы, и такая практика сохранялась до XVIII столетия, когда искусство сценографа выделилось в самостоятельную область творческой деятельности.

Так, известно, что сиенский живописец и архитектор Бальдассаре Томмазо Перуцци (1481–1536) оформлял представление весьма популярной в XVI в. комедии Бернардо Довици (1470–1520) «Каландрия» (1513) в нескольких ее постановках<sup>3</sup>: первая состоялась 6 февраля 1513 г. в придворном театре в Урбино во время карнавала (масленицы). Вазари упоминает и постановку «для папы Льва» (по всей видимости, 1514 и 1515 гг.)<sup>4</sup>; охотнее всего упоминаются постановка 1518 года в Риме в рамках торжеств, приуроченных к визиту Изабеллы д'Эсте к папскому двору<sup>5</sup> и лионский спектакль 1548 г., данный по случаю визита короля Франции Генриха II с супругой Екатериной Медичи.

Флорентинский живописец, скульптор и архитектор Бастиано да Сангалло (1481–1551) «писал перспективы [“театральные декорации на всякий представлявшийся случай”] для представления комедий» и «многочисленных празднеств, которые устраивались кружками дворян, образовавшимися в спокойной Флоренции того времени», — сообщил Вазари, отмечая постановку «забавнейшей комедии “Мандрагора”» [4а, т. IV 617–618]; в 1525 г. Сангалло оформил спектакль по другой пьесе Н. Макиавелли (1469–1527) «Клиция».

И великий Рафаэль отдал дань сценографической работе, оформив в 1519 г. постановку в Риме комедии придворного комедиографа герцогства Феррары знаменитого Лодовико Ариосто (1474–1533) *I suppositi* («Подменённые», 1509), «вдохновляясь, несомненно, — предполагает О. Лекса, — опытами Леонардо [13, с. 64].

<sup>3</sup> У Вазари в пассаже о «торжественнейшем празднестве, устроенном римским народом на Капитолии, когда жезл святой церкви вручался герцогу Джулиано Медичи» (это 1515 г.) есть сообщение о Перуцци как постановщике «комедии, которая была так хороша, что лучше и вообразить невозможно; ибо здания и различные лоджии были изображены так разнообразно и в столь хорошей манере, двери и окна так замысловато, другая же архитектура <...> была так хорошо задумана и так необычно придумана, что и тысячной доли всего не перескажешь» [4а, т. III, 399].

<sup>4</sup> «Бальдассаре сделал постановку и перспективу, которая была не хуже, а гораздо красивее той, что он сделал в другой раз и о чем говорилось выше. <...> Во времена Льва X Бальдассаре создал две чудесные постановки, открывшие путь для позднейших постановок нашего времени. Невозможно себе представить, как он на таком тесном пространстве размещал столько улиц, дворцов, всяких причудливых храмов, лоджий и проходов с карнизами, настолько хорошо сделанных, что они казались не изображениями, но самыми настоящими, а площадь вещь, не написанной и маленькой, а настоящей и огромнейшей» [4а, т. III, 401–406].

<sup>5</sup> За которыми последовали показы в Мантуе (1520 и 1532), в Венеции (1521 и 1522) и в Мюнхене (1569).



Рисунок 4 — Пиэтер Бальтенс (≈ 1527–1584).  
Представление фарса с фальшивой водой. ≈ 1550. Фрагмент.  
Амстердам, Рейксмузеум

Вазари отмечает, что делал сценограф: в ренессансную эпоху он обладал не только навыками живописца, знакомого с перспективным построением изображения, но имел опыт архитектора: Сангалло «устроил в лоджии сада Медичи, что у площади Сан Марко, прекраснейшую сцену и перспективу, полную колоннад, ниш, беседок, статуй и других тому подобных затейливых вещей, до того времени в убранстве такого рода [в постановках спектаклей. — А. Л.] не применявшихся. <...> он распоряжался всей постановкой и музыкой» [4а, т. IV 619–620].

В ренессансной Европе, в отличие от эпохи классической античности, постановочная и сценографическая практика осуществлялась в различных архитектурно-ландшафтных условиях, адаптируя для театральных представлений иные, и всякий раз разные, сценические площадки, что обуславливалось, в частности, особенностями средневековой театральной жизни: отсутствием стационарных театров и мобильностью актерских сообществ.

Так, средневековые труппы (акробаты, жонглеры и шпильманы) разыгрывали представления в жанре литургической драмы (во Франции — мистерии, миракли, моралите; в германских землях — Festnachtspiele, в Италии — rappresentazioni sacre) как в помещениях церквей («церковный театр», развивавшийся в X–XII вв.), так и под открытым небом — либо на паперти местной церкви, либо на городской площади («уличный театр», появившийся с XII в.), используя в качестве передвижных сценических площадок крытые повозки, *exempla gratia* — двухъярусные педженты, получившие распространение в Англии. Количество сценических площадок (и в закрытом помещении церкви, и передвижные подмостки на открытых городских пространствах) и декорационное оформление представлений варьировалось по числу эпизодов, последовательных фрагментов содержания разыгрываемой пьесы, что позднее было названо «симультаным» принципом средневековой сценографии и декорационного оформления представлений, разворачивавшихся сразу — последовательно или одновременно — на нескольких импровизированных площадках.

В Италии конца XIV — начала XVI вв. традиции *rappresentazioni sacre*, в отличие от других европейских центров, не исчезали полностью, поскольку сохранялись различия и социальной адресации театральных зрелищ, и поводов к их устройению, и их жанровой тематики, и мест их представления: горожанам и прочему люду — городские площади, драматизированные эпизоды священной истории, литургии-

ческие драмы (профанные адаптации религиозных и исторических сюжетов), придворным — залы герцогских дворцов и политически ориентированные фрагменты античной мифологии или сочинения «на случай», как общее правило, в рамках свадебных празднеств (Беллинчони, Такконе и другие быстро забытые стихотворцы). Вместе с тем в отсутствие стационарных сценических площадок и светские мифологические сюжеты начинают выноситься на пространства городских площадей: немногим ранее 1489 г. на площади перед Миланским собором во время карнавала была представлена пьеса придворного поэта Балдассаре Такконе (1461–1521) «Актеон» [12].

Якоб Буркхардт (1818–1897), оценивая «художественное великолепие, обнаруживаемое Италией Возрождения» в связи с устройством праздничных процессов и представлений, придерживается того взгляда, что оно «достигалось исключительно в результате сосуществования всех сословий»<sup>6</sup>, и писал о «празднике как возвышенном моменте народного бытия, когда религиозные, нравственные и поэтические идеалы народа обретают зримый облик. Итальянские праздники в своей высшей форме — это есть подлинный переход от жизни к искусству» [4, с. 266–267]. Идиллическое восприятие швейцарским историком великолепия празднеств как «исключительного результата сосуществования всех сословий» трогательно, однако нуждается в существенном практическом дополнении: роскошь таких празднеств прославляла могущество власти, служила инструментом государственной политики, «великолепие стало государственной добродетелью. Создавалось оно художниками» [10, с. 42; со ссылкой на Strong: 22; 74].

Позднее, с первых десятилетий XVI в., не выходя за пределы герцогских дворцов, осуществляются постановки произведений авторов, оставивших заметный след в истории итальянской словесности; так:

- 6 февраля 1513 г. в придворном театре в Урбино была представлена комедия Довици «Каландрия»; спектакль, приуроченный к визиту Изабеллы д'Эсте был повторен в 1518 г. при ватиканском

<sup>6</sup> В пример такого сословного единения Буркхардт ставит *trionfi* — «костюмированные процессии как на повозках, так и пешком, что первоначально имело в большей степени духовный, а впоследствии — мирской характер», карнавальное шествие и выезды государя; «в Италии выработался способ их в полном смысле художественной подачи, который организовывал и оснащал процессию как осмысленное целое» [4, с. 267].

дворе, а в 1548 г. в Лионе по случаю визита короля Франции Генриха II с супругой Екатерины Медичи;

- по косвенным данным, в 1518 г. по случаю свадебных торжеств — бракосочетания Лоренцо Медичи во Флоренции была показана комедия Макиавелли «Мандрагора»;
- 13 января 1525 г. на празднестве во дворце Якопо Фальконетти во Флоренции была представлена комедия Макиавелли «Клиция»;
- в 1536 г. по случаю посещения Сиены императором Карлом V членами академии «Оглушенных» в высочайшем присутствии была представлена комедия Алессандро Пикколomini (1508–1578) «Постоянство в любви».

Впечатляющий расцвет европейской драматургии в XVI в. — как один из факторов совершенствования сценографического искусства наряду с развитием музыкального и изобразительных искусств — с необходимостью повлек за собой и обновление сценических условий и сценографических средств — преобразование типов сценических площадок и принципов декорационного оформления.

В этом аспекте важно отметить историческую преемственность этих принципов: ренессансные сценографы соотносились в своих суждениях и практических разработках с наследием Витрувия, различившего в пятой книге об архитектуре «три рода сцен»: так называемые трагические, комические и сатирические. «Декорации их несходны и разнородны» [6, кн. V, с. 99]. Так, архитектор Себастиано Серлио (1475–1554) в своих книгах об архитектуре<sup>7</sup> предусматривал различные типы организации и декорационного оформления сценической площадки для представления пьес различных жанров с учетом их словесно-художественной образности и характерного для жанра типа эмоций: для комедий, предполагающих быструю и разговорно-остроумную смену реплик и сценических ситуаций (картин, или «явлений»), предлагалось оформлять сцену как перспективу улицы, узкой и глубокой, с домами простых горожан и множеством лавок торговцев и ремесленников (Витрувий: «комические же представляют частные здания, балконы и изображения ряда окон, в подражание тому, как бывает в обыкновенных домах»); для трагедии, по прецедентам предполагавшей «возвышенные» монологи в общезначимом урбанистическом

<sup>7</sup> Отдельные книги трактата Серлио об архитектуре выходили печатными изданиями с 1537-го по 1575 г.; первое полное издание вышло в Венеции в 1584 г., а в 1619 г. там же вышло собрание гравюр Серлио «Tutte l'opere d'architettura et prospettiva».

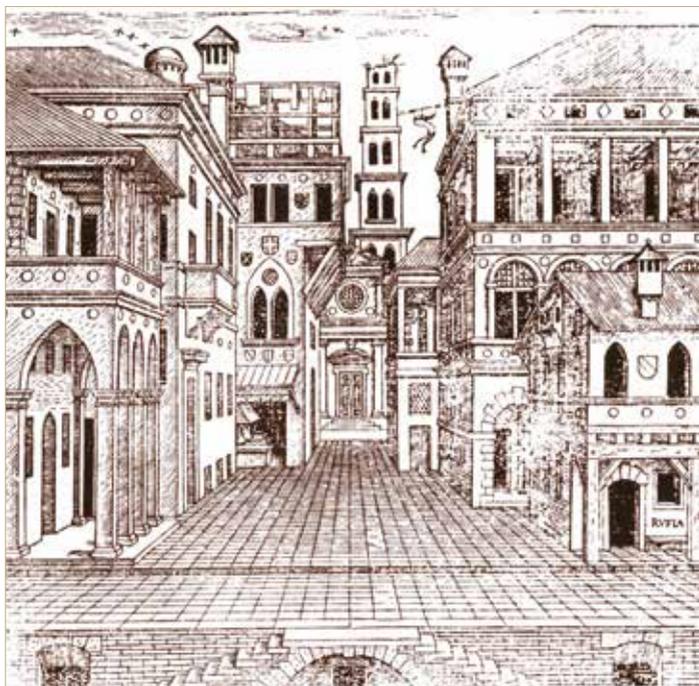
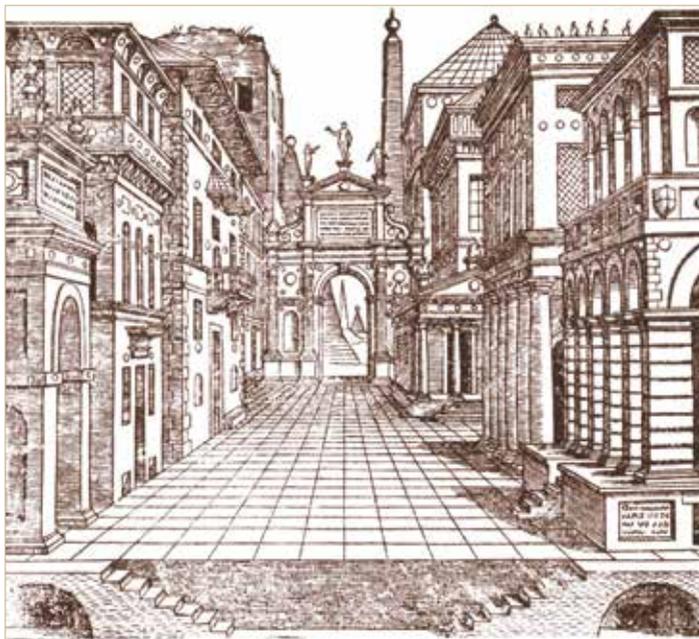


Рисунок 5 — С. Серлио. Гравюры, представляющие центральную перспективу сцены в трагедиях, в комедиях, в сатирических драмах

контексте — центральные площади с обелисками и величественными храмами, со зданиями домов городской знати (Витрувий: «трагические изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы»); для представлений сатир, фарсов, а также идиллий предлагалось декоративное оформление в духе пасторали (Витрувий: «сатирические украшаются деревьями, пещерами, горами и прочими особенностями пейзажа» [6, кн. V, с. 99]). Существенно, что Серлио, следуя принципу несменяемости декораций, изобразительный образ которых определялся, как мы только что видели, лишь жанром пьесы, предлагал пространственно-перспективное устройство сцены с «иллюзорно глубокой центральной перспективой», что показано в гравюрах к его книге (рисунок 5).

Уже в начале XVI в. в Италии проявляется стремление к проектированию архитектурных построек, которые станут прообразом стационарного закрытого театрального помещения (например, театр в Ферраре, 1508), с устройством «сцены-коробки», как, например, в возве-

денном Серлио театре в Виченце (1539), пусть временном, деревянном, построенном во дворе дворца Порто, театральном здании, в архитектуре которого мастер объединил конструктивные элементы античного театра (амфитеатр и прямоугольный просцениум) с новыми для Ренессанса изобразительными возможностями перспективного построения. Архитектурная мысль в применении к устройству театральной сцены предполагала и организацию «рельефных кулис», «карманов» сцены.



Рисунок 6 — Ж. Фуке.  
Мистерия «Мучение Св. Аполлонии». XV в. Фрагмент

Ренессансные сценографы экспериментировали и с освещением театральной сцены. Так, Перуцци применял «внутренние лампы»<sup>8</sup>, Сангалло — «деревянные фонари» и «стеклянные шары с кипяченой

<sup>8</sup> Вазари отмечает, что в своей постановке Перуцци (см. выше) «с большим толком распределил и освещение: внутренние лампы, освещающие сцену, и все остальное необходимое <...>» [4а, т. III 406].

водой»<sup>9</sup>, а Серлио — «подручные средства» (тазик цирюльника, служивший отражателем для зажженных светильников, и стеклянные бутылки) для изготовления прототипа прожектора и цветных фильтров

Итак, мы будем пользоваться термином *сценография* в значении «устройство зрелища» (по Аристотелю), что соотносится с постановочной практикой Леонардо да Винчи, иначе, в современных терминах — «постановочное искусство» как искусство организации сценического пространства и как декорационное искусство, совокупность средств художественного оформления театрализованного представления, включая такие его декоративно-прикладные виды, как костюм и дизайн утвари (реквизита и бутафории), а также освещение и звуковое / шумовое сопровождение.

Жан Фуке (1420–1481) написал несколько миниатюр, «фиксирующих» представления мистерий. Для нас особенно интересна миниатюра «Мучение Св. Аполлонии», на которой изображен человек с раскрытой книгой в одной руке («партитура» спектакля) и указкой (напоминающей дирижерскую палочку) в другой. Это — сценограф, «руководитель постановки, указывающий актерам время их вступления, командующий музыкантами...» [3, с. 244].

Уже Буркхардт (1860) писал о первенстве Флоренции XV в. в организации театрализованных праздников, а также отмечал «тот факт, что впоследствии флорентийцы могли разъезжать по остальной Италии в качестве устроителей праздников, *festaiuoli*, доказывает высокую степень совершенства, достигнутую ими ранее у себя в городе» [4, с. 268] — совершенства в сценографии и декорационно-прикладной работе, поскольку «драматический момент полностью отсутствовал» [4, с. 426].

Одной из заметных областей работы многопрофильной мастерской Верроккьо — «надежного подрядчика и руководителя предприятия», в котором трудились его работники и ученики [5, с. 26], — было изготовление декораций, костюмов, декорационной бутафории (флаги, доспехи и др.) для театрализованных представлений [11, с. 15]. В восприятии юного Леонардо флорентийские празднества, несомненно, оставили большой след, и воспоминания о них уже в первый миланский период не могли не сказаться в его художественно-сцено-

<sup>9</sup> «... Он очень хитро устроил деревянный фонарь в виде арки позади всех изображенных зданий, в которых было устроено солнце из стеклянного шара с кипяченой водой высотой в один локоть, за которым были помещены два зажженных светильника, отчего оно сияло так, что освещало и небо на сцене, и перспективу и поистине казалось живым и настоящим солнцем» [4а, т. IV 622].

графическом творчестве. Итальянцы, и в частности тосканцы, были большими энтузиастами в организации мистериальных процессий и на дни календарных церковных праздников (во Флоренции особо почитались Богородичные праздники и праздник Тела Христова), и в связи с канонизацией местнопочитаемых святых, и по случаям королевских и папских визитов [см., например, 4, с. 272–274]. Эти шествия, как передают местные историки и хронисты, оформлялись весьма пышно, были богато костюмированы и сопровождалась игрой на музыкальных инструментах. Если в поздний средневековый период мистериальные шествия либо предворяли постановки мистерий, либо становились их завершением, то уже в ренессансной практике приобретали характер самостоятельного театрального действия. «К середине XVI века церковная и королевская власти окончательно запрещают показ мистерий, поскольку комедийные, критические элементы стали сильно теснить религиозную направленность представления. Мистерия как жанр театрального искусства умирает, уступая дорогу новому театру — ренессансной драме» [3, с. 238].

Вместе с тем дворцовые представления по своему существу — один из этапов закономерной эволюции накопленных традиций мистериального театра. Вне церковного искусства «главной областью деятельности художников... было украшение торжественных въездов государей в города в качестве триумфаторов или почетных и желанных гостей; оформление коронационных и дипломатических церемоний; праздничное убранство городов по случаю рождений, бракосочетаний, юбилеев высочайших особ и побед оружия; устройство костюмированных турниров, постепенно уходивших с площадей в архитектурный комплекс дворца — сначала во двор, затем на крытую сцену, где они превращались в чисто театральные зрелища, прославлявшие хозяина дворца; украшение званых обедов и ужинов; постановка придворных маскарадов, балетов, драматических спектаклей; устройство карнавалов шествий и кавалькад» [10, с. 42; по материалам Strong: 43, 50].

В связи со сценографической деятельностью Леонардо да Винчи отметим прочно укоренявшуюся во второй половине XV в. художественную практику театрализации (постановки и оформления) дворцовых празднеств, в частности свадебных торжеств, получившую широкое распространение в конце этого столетия и продолжавшуюся весь XVI в.

Эта сфера деятельности не вписывается в привычную классификацию театрально-сценических жанров, поскольку представляла

собой то, что в семиотике искусства обозначается как «знаковый ансамбль»; это — *комплексная сценография*:

➤ *многочастная*: включавшая организацию театрализованной встречи новобрачных, театрализованного свадебного ужина, постановки приуроченного к этому событию спектакля, театрализованных соревнований — турниров;

➤ *протяженная во времени*, как следствие многочастности (как показывают примеры работы Леонардо, см. дальше раздел 2);

➤ включавшая собственно *спектакль*, сплавлявший воедино элементы драмы, балета, пения, все это в сопровождении музыкального звучания. Жанры балета и оперы еще не выделились в самостоятельные виды музыкально-сценического искусства, начинала интенсивно развиваться только ренессансная драма / комедия. Форма «свадебного» спектакля представляли *in nucleo* то, что мы сегодня назвали бы перформансом, синкретическим театрализованным действием, постановка которого *требовала*:

- разработки формы сцены и принципов декорационного оформления;
- организации сценического пространства во взаимодействии с пространством зрительного зала (сцена, занавес, просцениум, амфитеатр для зрителей);
- сложной, по условиям технического развития эпохи, машинерии: «чудес», световых эффектов и техники освещения сцены, применения сценических механизмов и приспособлений.

Возросший в эпоху Ренессанса художественный опыт по освоению пространственной глубины сцены, переход от симультанного принципа к принципу фронтального расположения сценической площадки основывался на иллюзорно глубоком перспективном восприятии пространства. В античности оно не обладало «самостоятельным содержанием». Чувство пространства в изобразительном искусстве и сценографии — психическая реальность Нового времени.

И этими преобразованиями современная нам сценографическая практика обязана принципиальным новшествам, привнесенным в постановочное искусство итальянской художественной традицией и в решающей мере великим мастером — Леонардо да Винчи.

## 2.

Многие исследователи отмечают творческую активность Леонардо — особенно в период его пребывания при миланском дворе — в организации церемониальных шествий, празднеств и сопровождавших их театрально-сценических постановок.

Биографы Леонардо поясняют его отъезд в 1482 г. в Милан надеждами на более щедрое покровительство при дворе Лодовико Сфорца, чем во Флоренции Медичи [1; 8; 11].

«Рассчитывая на покровительство Лодовико, Леонардо прежде всего имел в виду его интерес к искусству. Но то не был интерес знатока, — замечает Р. Уоллэйс, — Сфорца, как и многие выскочки, относился к искусству как к символу своего высокого положения. <...> [Он] использовал таланты Леонардо только применительно к дворцовым развлечениям. Современному человеку может показаться дикостью разбазаривание гения по пустякам, однако сценография в те времена входила в компетенцию художника и оставалась в таком качестве до XVIII столетия, когда она выделилась в отдельную профессию» [11, с. 55–56].

Сценографическое и декоративно-прикладное творчество Леонардо да Винчи включает в себя участие по меньшей мере в пяти театрально-музыкальных постановках, созданных и повторенных между 1489-м и 1518 гг.:

➤ театрализованное представление, данное в Тортоне в декабре 1489 г. по случаю прибытия из Неаполя молодой четы Джан Галеаццо Сфорца, племянника Лодовико Сфорца «Моро», и Изабеллы Арагонской, дочери Альфонсо II; в составлении стихотворного сопровождения праздника принимал участие придворный поэт Лодовико Моро Балдассаре Такконе [13, с. 47; по данным 14];

➤ «Праздник Рая» на стихотворный текст популярного при дворе Сфорца поэта Бернардо Беллинчони (1452—1492). Первая постановка — Милан, Зеленый зал Каstellо Сфорцеско, среда, 13 января 1490 г., восемь часов вечера; вторая — 1518 г. в окрестностях замка Амбуаз во Франции;

➤ январь 1491 г. — представление по случаю свадьбы Галеаццо Сансеверино, имевшее темой «турнир дикарей»<sup>10</sup>;

➤ «Юпитер и Даная» на стихотворный текст [15; 13, с. 299–326] впоследствии забытого Балдассаре Такконе — Милан, дворец Джанфранческо Сансеверино, 31 января 1496 г., в неделю *карнавала*

(масленичная неделя). Дата устанавливается по записи на первом листе рукописи пьесы, хранящейся в Национальной библиотеке Виктора Эммануила в Риме (MS Sessor 413): «Danae Comedia recitata in casa del Signore Conte di Caiazzo allo Illustrissimo Signore Duca e popolo de Milano adi ultimo de genaro MCCCCLXXXVJ»;

➤ «Орфей» на стихотворный текст выдающегося флорентинского поэта Анджело Полициано — Флоренция, ≈ 1507.

Наиболее интенсивным становится миланский период творчества Леонардо.

## 3. Празднество в Тортоне

Оливье Лекса опубликовал в своем переводе с латинского языка подробное описание брачных торжеств в Тортоне и сопровождавшего их музыкально-сценического представления, принадлежащее перу историографа Лодовико Сфорца — Тристано Калько и содержащееся в его записках, хранящихся в Biblioteca Estense di Modena [13, с. 275–278]. Таким празднеством было отмечено бракосочетание Джан Галеаццо Сфорца и Изабеллы Арагонской. Свадьба прошла в Неаполе в декабре 1489 г. при дворе отца Изабеллы, откуда молодожены направились в Милан. Дядя Лодовико выехал навстречу новобрачным в Тортоно, где во дворце Бергонцио Ботта их ждала поражающая воображение череда задуманных Мавром праздничных увеселений: встреча молодоженов, ужин, музыкально-сценическое представление — по случаю свадебных торжеств.

Мемуарист в деталях описывает театрализованный праздничный пир, устроенный в честь молодоженов: «Во всё время ужина подача каждого блюда предварялась появлением комедианта, мима, певца, исполнявшего подходившую по названию блюда сценку из античной истории и мифологических сюжетов классических поэтов. Ясон нес Золотое Руно Колхиды. Феба показывала, с какой ловкостью она тайно похитила у своего брата Аполлона <...> телянка, мясо которого было предназначено для услаждения этого изысканного ужина. Диана приводила переодетого оленем Актеона, <...> показывая, что нет ничего благороднее бывшего человеком животного, как стать блюдом для новобрачной, Изабеллы. Орфей повествовал о том, что <...> он слышал о великолепном брачном торжестве на аппенинских склонах и спустился, чтобы присутствовать на нем; он преподносил пойманных птиц, привлеченных мелодичным звучанием его лиры. Аталанта показыва-

<sup>10</sup> Ссылки на документальные свидетельства: [13, с. 45; 407; ссылка № 45].

ла голову калидонского вепря, хранимую ею столько веков для этого ужина <...>. Шестым блюдом подавался павлин, предшествуемый Иридой, посланницей Юноны; за Иридой следовала повозка, влекомая птицами, <...> среди которых находился костюмированный Аргус. Затем Тезей и его спутники <...> предварили вносимого кабана <...>. Потом Геба, дочь Юпитера... вносила нектар и амброзию от стола богов. Апиций, знаменитый искусник-гастроном, представлял, также от стола Елисейских полей, чрезвычайно изысканные сладости и десерт на основе сахара и молока. Аркадские пастухи... предлагали сыр, вылепленный вручную богом Паном. Вергумн и Помона, утверждая, что, хотя и было неурочное время года, они приказали деревьям дать свои фрукты для украшения последнего блюда».

После пира был представлен музыкальный спектакль, ведущей фигурой которого выступала «супружеская Верность». Калько так продолжает свое повествование: «Едва убрали столы, был показан подходящий обстоятельствам спектакль. Появился Орфей в греческом костюме, увенчанный лавровым венком, и звуком своей лиры призвал Гименя. Им предшествовало множество детей, одетых амурами и распевавших по очереди свадебные гимны. Затем три грации, охваченные одним поясом, расположились треугольно, глядя друг на друга; одна из них пропела стихи на случай. Им последовала одетая в белое супружеская Верность; она держала в правой руке белоснежного кролика, а в левой — яшмовое ожерелье, символ почитания пылкого сердца. По преподнесении ожерелья супруге Меркурий, узнаваемый по крылышкам и кадуцею, в полете спустился с неба и ввел Славу. Это была крылатая девственница, появившаяся между Титом Ливием и Вергилием; <...> прорицатель спел затем куплет на латинском языке, пояснявший [ее власть и могущество]. Затем появилась Семирамида в сопровождении большой группы неверных жен, таких как Едена, Медея, Клеопатра, и в момент, когда они собрались поведать о своих проступках, супружеская Верность тотчас же осудила их и помешала нечестивым речам портить и осквернять эту святую свадьбу и целомудренные души; она приказала этим женам немедленно удалиться. Они упрямылись, и были изгнаны вмешательством амуров, напавшими на них с факелами, поджегшими их покровы и принудившими их удалиться в большом замешательстве. Последовал хор верных жен и тех, что являли выдающиеся примеры нравственной чистоты: Лукреция, Пенелопа, Томириса, царица скифская, Юдифь, Порция, Сульпиция. Каждая, предварительно воздав в стихах хвалу непорочности и супружеской чистоте, заканчивала похвалой достоинствам Изабеллы <...> и вручала ей пальмовую ветвь. В таком серьезном представлении нашелся и случай посмеяться при появлении Силена верхом на осле, с которого он падал» [13, с. 276–278].

#### 4. «Праздник Рая»

Свадебные торжества, прерванные трауром по матери Изабеллы, возобновились в Милане в январе 1490 г. и были ознаменованы пышным представлением — «Праздник Рая», сценография, оформление декораций и техническое оснащение которого принадлежали Леонардо да Винчи. В исследовательской традиции это представление единодушно признается самым известным придворным празднеством времени правления Лодовико Моро. «Сценография, декорации и беспрецедентная машинерия спектакля обеспечивали Леонардо известность, которой он до этого не знал ни как художник, ни как инженер», — пишет Лекса [13, с. 40–41], который ввел в научный оборот ценнейший документ, касающийся этой «прото-оперы», — «Донесение о Празднике Рая», составленное очевидцем спектакля послом Феррары Джакомо Тротто и хранящееся в *Biblioteca Estense di Modena* [13, с. 279–287].

Первый — восторженный — отклик об этом представлении, адресованный просвещенному обществу и ставший первым печатным упоминанием имени Леонардо, сохранился в предисловии к вышедшему в 1493 г. посмертному тому стихов Беллинчони, содержащем текст *оперетты* *Paradiso*, которая «была названа “Раем”, потому что для ее представления великим гением и мастером маэстро Леонардо да Винчи, флорентийца, был изготовлен настоящий Рай, вокруг которого вращались все семь планет. Планеты были представлены мужчинами, одетыми так, как описывали поэты, а все эти планеты восхваляли Изабеллу <...>» [8, с. 302]. Лекса указывает также на письмо Марсилио Фичино от 13 сентября 1492 г., в котором флорентинский гуманист обобщенно пишет о «возрождении в Италии свободных искусств... грамматики, поэзии, риторики, живописи, архитектуры, музыки и древнего пения лиры Орфея» [13, с. 39; 363; ссылка 1], где «пение лиры Орфея» подразумевает публичное музыкальное исполнительство на стихотворный текст. Фичино, без сомнения, был наслышан о миланском спектакле, поскольку отклики об этом чуде театрального искусства распространились по всей Италии: на представлении присутствовали послы многих областей (их перечисляет посол Тротто) — Флоренции, Феррары, Венеции, Неаполитанского королевства, герцогства Калабрии и даже папский нунций.

Спектакль был дан в Зеленом зале Кастелло Сфорцеско. Место действия — Рай. Посол Тротто рассказывает, что вся площадь потолка зала была задрапирована небом, стены зала — сатиновыми полотнищами с изображениями подвигов Франческо Сфорца. Налево от входа в зал от пола поднималась драпировка, представлявшая

гору так, что на ее вершине мог стоять во весь рост высокий мужчина. Места для зрителей были устроены уступами, покрытыми коврами. Напротив драпировки горы помещалась деревянная трибуна под декорированным балдахинном, на которой располагались музыканты.

Тротто фиксирует замечательную деталь: наличие занавеса; так, он сообщает, что верхняя часть зала, где находилась сцена, представляла собой Рай, который был скрыт сатиновым занавесом, не позволявшим ничего видеть. Сцена была сделана уступами (образованными пратикаблями), как и просцениум, на котором исполнялась хореографическая часть представления. Программа спектакля (сценарий) включала следующие части.

➤ *Увертюра*. Представление началось своеобразной увертюрой, исполненной духовыми инструментами — пиффери (флейтами) и тромбонами, к которым затем присоединились барабанщики.

➤ *Хореографическое отделение* состояло из сюиты танцев, каждый из которых по содержанию был задуман сценографом как танцевальное поздравление от королевских дворов, как бы наслышанных о предстоявших брачных торжествах и приславших свои подношения в виде национальных хореографических подарков; каждый номер этой танцевальной сюиты завершался или предварялся устной речью одного из актеров, передававшего слова почтения Изабелле Арагонской.

*Картина первая* (неаполитанская): исполнявший увертюру ансамбль духовых и ударных инструментов сыграл неаполитанские танцы — знак почтения новобрачной, чей отец был наследником Неаполитанского королевства, на что Изабелла ответила выходом на середину зала, где в ансамбле с тремя своими компаньонками протанцевала два танца.

*Картина вторая* (испанская): инсценированное приветствие от королевы и короля Испании, которое исполнили четыре пары танцоров, одетых по-испански, — знак почтения арагонскому роду Лодовико, отмечает посол, также был одет по-испански. Были великолепно станцованы два танца.

*Кордебалетный танец*: под аккомпанемент пиффери хореографическую часть продолжили другие актеры-танцовщики, исполнившие три-четыре танца подряд.

*Картина третья* (польская), исполненная четырьмя танцовщиками, одетыми по-польски, которые, как и «испанские» танцовщики, передавали устно Изабелле слова почтения от королевских особ Польши.

*Картина четвертая* (венгерская) была представлена шестью парами танцовщиков, богато одетых по-венгерски, перед которыми находились двое мужчин, одетых в восточной манере, с саблями в руках. Они подошли к Изабелле и объявили, что королевские особы Венгрии прислали их почтить праздник; затем они воссели, наблюдая исполняемый другими танцовщиками танец.

*Картина пятая* (турецкая) началась с конного выезда турецкого посланца со свитой. Все они, и лошади тоже, были великолепно одеты на турецкий манер. Поравнявшись с трибуной, они спешили, и костюмированный посланник объявил Изабелле, что великий Турок, не имея обыкновения воздавать почести христианским праздникам, получив известие о таком грандиозном торжестве, прислал его с поздравлениями. Танцоры исполнили несколько танцев.

*Картина шестая* (германская) — поздравление от немецкого императора исполнили четыре пары танцовщиков в зеленом, в чулках на подвязках по немецкой моде.

*Картина седьмая* (французская): после вступительной речи Кавалера, передавшего Изабелле поздравления от королевских особ Франции, вышли четыре пары танцовщиков в сопровождении девочек, несших шлейфы дам, и четырех искусных музыкантов (с барабанами и тамбуринами с колокольцами). Перед группой музыкантов выступал пользовавшийся в то время большой известностью «акробат» Пьеро да Сорано: «он танцевал и подпрыгивал».

*Балабиле* — общий финальный танец — как бы обозначил завершение танцевального акта представления: «танцевали все, — пишет посол, — испанцы, поляки, венгры, немцы и французы вместе с другими исполнителями; и так они протанцевали несколько танцев», «образовав большой круг». Тротто отмечает и такую часть балабиле, как «виртуозный танец», исполненный восьмью танцовщиками, имевшими лишь рубашки поверх штанов; они танцевали в манере *pina*, энергично исполняя многочисленные кабриоли, фигуры и прыжки в которых были прекрасны.

*Завершение бала*, как и его начало, ознаменовалось неаполитанскими танцами, исполненными, по просьбе Изабеллы, несколькими из ее компаньенок, и испанскими танцами, исполнявшимися, по просьбе Лодовико, как и французские танцы, некоторые из которых, очень понравившиеся Мавру, были повторены («по-нашему» — на бис).

Хореографическое отделение длилось более трех часов. Приблизительно в 23 часа 30, скрупулезно уточняет посол, начался спектакль.

➤ *Театрализованное представление*. «Рай имел форму полусферы, внутренняя часть которой была покрыта золотом, с боль-

шим количеством ламп, представлявшим звезды, и нишами, в которых на разных уровнях располагались все планеты. Вокруг верхней части полусферы были расположены двенадцать знаков зодиака с подсветкой лампами под стеклом, что было очень красиво<sup>11</sup>. В Раю зазвучало множество мелодий и множество нежных и сладостных песен».

*Оглашение начала спектакля.* «Прозвучали выстрелы из аркебузы, и сатиновый занавес, скрывавший Рай, вдруг упал, оставив перед ним лишь нечто вроде ширмы; мальчик, костюмированный ангелом, огласил начало представления».

*Начало действия.* «После этих слов ширма упала, и взору открылась такая величественная декорация, такое грандиозное великолепие, что, казалось, видишь подлинный рай и слышишь его в звуках сладостной музыки и пения, из него доносившихся. В центре восседал Юпитер в окружении расположенных в порядке планет. По завершении музыки и пения воцарилась тишина; и Юпитер в избранных словах вознес благодарность Пребывающему-в-высоте за оказанную ему милость сотворения такого красивого создания, такого грациозного, так прекрасно сложенного и великолепного — Изабеллы».

Сюжетная основа представления, по записи Тротто, была выстроена на трех основных персонажах — Юпитере, Аполлоне и Меркурии. Стихотворный текст Беллинчони дает более подробную картину: представление строилось как чередование диалогов Юпитера, Аполлона и Меркурия с включением монологов планет (Луны, Венеры, Марса, Сатурна) и монологов основных персонажей. Так, после благодарственной речи Юпитера восхищенный его словами Аполлон, восседавший ниже, возрадовался сотворению создания, превосходящего его красотой и статью». Последовал диалог Аполлона и Юпитера, в котором последний объяснял, что оставил за собой возможность воплотить создание, прекраснее Аполлона, и это — Изабелла. Затем Юпитер в сопровождении планет спустился из Рая и воссел на невысокой горе, планеты же расположились ниже на разных уровнях. После чего Юпитер послал Меркурия объявить Изабелле, что он спустился с небес, чтобы чествовать ее и дать ей в спутницы три грации и семь добродетелей. Меркурий в прекрасных словах передал Изабелле послание Юпитера и объявил о его приходе на землю. Затем шесть планет одаряли Изабеллу своими добродетелями. Меркурий возвратился

<sup>11</sup> Введение двенадцати знаков зодиака можно считать топосом («общим местом») в сценической практике со времени Витрувия.

с тремя грациями, оплетенными единой лентой с семью нимфами и семью добродетелями.

Затем Аполлон преподнес Изабелле подарок Юпитера — полное либретто представления, включавшее и несколько сонетов, прославлявших присутствовавших на представлении губернаторов и послов, которым также была преподнесена эта книжечка (Тротто фиксирует зарождение традиции печатных изданий с текстами и описаниями театрализованных празднеств, которая широко распространится в XVI в. как свидетельство «великолепия государственной добродетели»).

Представление завершилось танцами и хвалебными песнопениями трех граций, продолженные семью добродетелями, в сопровождении которых Изабелла прошествовала в свои покои. «Праздник завершился, — пишет посол, — самый прекрасный в мире и наилучшим образом устроенный: все присутствовавшие выразили признательность нашему Господу и синьору Лодовико за великую милость и удовольствие увидеть такой триумфальный и прекрасный праздник».

Записка посла Тротто фиксирует несколько важных нововведений в создании внешней формы спектакля и в приемах технической монтировки представления, принадлежавших сценографу.

*Использование занавеса.* Этот фрагмент записей Тротто свидетельствует о воссоздании идеи занавеса (впервые спроецированного и использовавшегося в римском театре) как плоскости, перекрывавшей единую — в отличие от симультанного театра — сценическую площадку. Следует отметить, что ранние из сохранившихся свидетельств применения занавеса в западноевропейском театре относятся к 1454 г. (представление «Пира фазана» в Лиле) и к постановке 1458 г. в Брюгге. Появление занавеса было вызвано сценографической необходимостью, обусловленной характером новой драматургии и, соответственно, эволюцией эстетики театральных постановок. Однако в этот период времени занавес еще не приобрел самостоятельного эстетического значения и не воспринимался как возможная живописно-изобразительная поверхность.

В римском театре занавес технически функционировал иначе, чем впоследствии: он располагался в специально устроенной щели в передней части сцены и в моменты перемены места действия или обстановки поднимался вверх. В Средние века практика постановок литургической драмы и мистерий, действие которых разворачива-

лось в интерьере либо на папертях церквей, или на открытых городских площадях, не использовала идею занавеса, за исключением необходимости прикрывать куском материи «интерьер» временной сцены-коробки, перемещавшейся на передвижных повозках (см., например, рисунок 4).

Занавес у Леонардо, по записям Тротто, был также технической необходимостью скрыть до определенного момента от зрителей декоративное величие Рая. Поскольку представление давалось не в специализированном театральном помещении, но в пространстве Зеленого зала дворца Сфорца, занавес Леонардо был устройством «на случай» и мог падать только вниз. Но сценографический прием, обретенный раньше в северных землях, а теперь и Италии, со второй половины XVI в. станет внедряться в театральную практику.

**Сигнальное обозначение начала спектакля.** Начало представления, поставленного Леонардо, оглашалось выстрелами из аркебузы. Впоследствии европейские театры по-разному воплотят прием оповещения о начале действия и привлечения внимания публики (три удара тростью о сценическую площадку в *Comédie Française*, трехкратное звуковое оповещение зрителей и др.), но прием был найден!

**Разноуровневая организация сценической площадки.** Античные театры (раздел 1) имели преимущественно ровную горизонтальную сценическую площадку в едином пространственном целом театра («агрегатный» тип организации сценического пространства). В средневековых представлениях разноуровневость не была сценографическим приемом, но особенностью «симультанного» типа организации сценического пространства: Разноуровневость определялась:

➤ либо городским ландшафтом: мимические движения и перемещения исполнителей в ходе действия происходили на папертях церквей (небольшая ровная площадка); церкви и храмы возводились, как общее правило, на возвышениях, а потому имели лестницу с большим или меньшим количеством ступеней, на которых и разворачивалось сценическое действие;

➤ либо традициями церковного театра, предполагавшего по своей тематике три основных места действия: рай, землю и ад; сценографы находчиво использовали архитектуру церкви: «Склеп, находящийся под церковью, используется для эффекта появления персонажей из-под земли, а также обозначает вход в ад. Купол, находящийся над центром здания, служит для спуска и подъема деко-

ративных сооружений вместе с исполнителями роли Христа и ангелов. Таким образом, в церковном театре используется нижняя сцена (склеп), собственно сцена (уровень пола церкви или специальный помост) и верхняя сцена (купол). Правда, вся техника, состоящая из простых веревок и блоков, была в достаточной степени примитивна, но оказывала неотразимое впечатление на простодушных зрителей» [3, с. 242–243]. Традиции церковного театра выходили за пределы храмов: историк Флоренции Джованни Виллани сообщает, что 1 мая 1304 г. было представлено «изображение ада на подмостках и барке... на Арно»;

➤ либо традициями архитектурной планировки внутренних дворов (cortile) монастырей, предполагавшей обходные галереи, на которых «возводились большие подмости, сверху которых находился запирающийся рай, внизу, в некоторых случаях, ад, а между ними — собственно сцена, представлявшая одно подле другого, все места земного действия драмы» [4, с. 270].

Принципиальное отличие *in nucleo* построения сцены у Леонардо от предшествующих традиций агрегатной и симультанной организации сценического пространства выясняется из отчета посла Тротто: сцена была устроена уступами, для чего Леонардо применил пратикабли, на каждом марше которых персонажи располагались так, что взору являлась целостная картина «Рая». Архитектоническим принципом этой сценографии Леонардо стала не только разноуровневая, но и «перспективная» организация сценического пространства. Не будет преувеличением сказать, что в этой сценографии воплощалось присущее да Винчи-живописцу особенное пространственное видение; художественно-образительная и композиционная организация ограниченной части воспринимаемого пространства в живописи была применена к устройству сценического пространства. Наглядным примером станет сопоставление с эскизами к «Поклонению волхвов» (рисунок 7).

**Разноуровневая организация зрительного зала.** В своем описании праздника Тротто сообщает немаловажную деталь о расположении мест для зрителей: они были устроены уступами, покрытыми коврами; по всей видимости, пространство зрительного зала на этом представлении было спланировано по принципу амфитеатра, что не сразу, но органично войдет в практику европейской театральной архитектуры. Вместе с тем Тротто не выделяет иерархический принцип распределения зрительских мест, поскольку он был общепринят в дворцовом этикете.

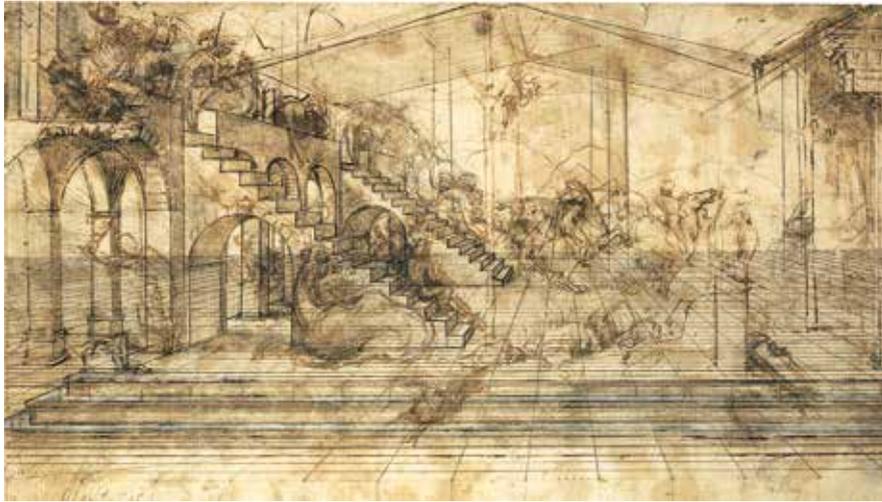


Рисунок 7 — Леонардо да Винчи. Подготовительный эскиз композиции «Поклонение волхвов». Перспектива заднего плана. Перо, тушь, 1481. Флоренция, Галерея Уффици. Кабинет рисунков и гравюр. 436E r

По вопросу сочетания музыки, словесного текста и хореографии позволю себе несколько полемических замечаний.

Оливье Лекса, увлекаемый пафосом главной задачи своей книги — доказать определяющее место Леонардо в «изобретении оперы» — трактует ролю показанного спектакля как партии солистов — три главных персонажа: Юпитер, Аполлон, Меркурий; «[роли] четырех из семи планет исполнялись певцами, три других — актерами миманса». Партия ангела поется ребенком; в завершение спектакля исполняется «женское вокальное трио» и «песня, явно написанная для хора» [13, с. 41–42].

**Заметка первая.** В тексте опубликованного самим исследователем либретто «Festa ossia rappresentazione chiamata Paradiso» [13, с. 288–298] Бернардо Беллинчони дает следующие авторские ремарки:

- L'Angelo prima *annunzia* (в начале Ангел *возвещает*);
- Giove in Cielo nella sua sfera *parla* a' pianetti, *dicendo* che vuol discendere in terra (Юпитер... *обращается* к планетам, *говоря*, что...);

- обращение Юпитера к Аполлону и Меркурию: *Giove dice a Apollo* (*говорит*...); *Giove dice a Mercurio che vada*... (*говорит* = приказывает Меркурию сообщить Изабелле...);
- *Mercurio va e dice a Madonna* (Меркурий идет и *говорит* = сообщает...);
- восхищенные прибытием Юпитера на землю с хвалебными монологами по очереди выступают планеты и *говорят*: *prima la Luna parla*; *Venere parla*; *Apollo parla*; *Marte parla*; *Saturno parla*; затем Юпитер обращается с монологами к Меркурию, Добродетелям, Грациям, Аполлону — *Giove dice a Mercurio*, *Giove parla alle Virtù*, *Giove parla ad Apollo*; *Apollo presenta il dono e dice a Madonna* (Аполлон преподносит подарок и *говорит* Изабелле).

Переход от монолога к монологу также обозначается причастием речи: *parlato Mercurio*, *parlato Giove* (после слов Меркурия, после слов Юпитера).

Бернардо Беллинчони определенно указывает в своем тексте, что **вокальные номера** исполняются по завершении спектакля. Так, Аполлон обращается к нимфам и *говорит* (*si volta alle Ninfe e dice*) = просит их **пропеть** хвалебные песни: *e cantate* or le sue laude. В конце либретто помещены стихотворные тексты «Песня трех Граций» **Canzone** delle tre Grazie и «Песня Семи Добродетелей» **Canzone** delle Sette Virtù.

**Заметка вторая.** Описание музыкальной стороны спектакля и выводы Лекса предполагают, во-первых, наличие (уже разработанных?) вокальных форм — арии, трио, хора; во-вторых, наличие — партитуры «оперы» (?), имя автора которой не упоминается никем — ни послем Тротто, ни либреттистом, ни другими. Если стихотворные октавы, написанные Беллинчони для ведущих персонажей — Юпитера, Аполлона и Меркурия, исполнялись как вокальные партии, то мастерству анонимного композитора и исполнителей может смело позавидовать даже Рихард Вагнер, поскольку объем предполагаемого вокального звучания солистов существенно превышает «стандартные параметры» оперных партий как прошлых веков, так и современных опер. Обратимся к тексту Беллинчони.

*Роль Юпитера* содержит: выход — 8 стихотворных строк (здесь и дальше — октавы), первое обращение к Аполлону — 8 строк, первое обращение к Меркурию — 16 строк, второе обращение к Меркурию — 8, обращение к Добродетелям и Грациям — 8, второе обращение Аполлону — 24 строки; в целом — 72 строки без реприз.

Роль Аполлона содержит: первый монолог — 8, второй — 8, третий — 8, четвертый — 32, пятый — 8, шестой — 8, седьмой — 8; в целом — 80 строк без реприз.

Роль Меркурия содержит: первый монолог — 33 строки, второй — 54 строки; в целом — 87 строк без реприз.

**Заметка третья.** Стихотворный текст Беллинчони не является выдающимся произведением итальянской поэзии Кваттроченто; оно написано по заказу, «на случай». Однако существенно заметить, что написанный в размере октавы стих Беллинчони не содержит реприз: форма октавы не предполагала реприз. Вместе с тем репризы в ариях и затем в ансамблях (довагнеровского периода) обуславливались структурой музыкально-вокальной формы. Предполагаемая вокализация текста Беллинчони должна была отвечать стихотворно-речевой структуре его произведения (задолго до Вагнера, Мусоргского, Прокофьева и Шостаковича). В ином размере написаны сочиненные специально для вокального исполнения *canzoni*.

**Заметка четвертая.** В традиции рассматриваемой эпохи пение сопровождалось преимущественно струнными инструментами [Лободанов], тогда как ансамбль аккомпанировавших представлению инструментов включал духовые и ударные, сопровождавшие, как общее правило, танцы [13, с. 42]. Посол Тротто скрупулезно фиксирует: «...звучали пиффери [флейты] и тромбоны... к которым затем присоединились барабанщики; они заиграли танцы...» И все же О. Лекса настаивает, что это был «вокальный спектакль» (*le spectacle chanté*), «первое большое музыкально-вокальное творение да Винчи» (*la première grande création lyrique de Vinci*) [13, с. 42–43].

Не подлежит сомнению, что сценографическая деятельность Леонардо предопределила ведущие направления развития европейского театрально-сценического искусства в его видах и формах, в частности, искусства танцевального. Подробная в каждой детали записка посла Тротто дает нам наглядное представление о **формах** организации сценических, впоследствии балетных, танцев:

➤ *сольный танец* — мужской во французском поздравлении с элементами прыжковой техники: акробат Пьеро да Сорано «танцевал и подпрыгивал». Согласно танцевальной традиции Средневековья и Возрождения на придворных празднествах мужские «номера» с элементами акробатики исполнялись профессиональными жонглерами, шпильманами;

➤ *сольный танец* — женский в сопровождении «тройки» корифеек;

➤ *ансамблевые танцы* — «тройки», «четверки» (в польском); «восьмерки» (в испанском и «немецком» танцах);

➤ *пантомимный дуэтный танец* в сопровождении кордебалета (шесть пар = двенадцать танцовщиков в венгерском), перед которыми двое мужчин исполняли пантомимные движения с саблями;

➤ самостоятельный *кордебалетный танец*, в данном спектакле наделенный функцией разделения последовательности сюжетных картин, и, наконец,

➤ *общий заключительный танец*, который впоследствии получает название *балабиле*.

В истории европейской танцевальной традиции каждой из этих форм организации танцев предстоит длительный путь функционально-хореографического развития (от забвения спектакля Леонардо к их возрождению), но конструктивный принцип построения танцевального спектакля определен!

Последующая хореографическая традиция воспримет и модель *программного содержания*, которая была создана, в сущности, для конкретного представления «на случай» брачных торжеств и определялась «политическими соображениями» [13]. Но художественный абрис реализованного замысла пережил века, и *неаполитанский, испанский, польский, венгерский, восточный* танцы станут в европейской балетной хореографии неперменной композиционной составляющей придворных балов, в частности, по случаю обручения или свадьбы, как например, в «Лебедином озере», в «Раймонде» и др. Балетная хореография XIX—XX вв. безотчетно пользовалась этой «наследственной» моделью: ни один из великих балетмейстеров-постановщиков, ставивших «Лебединого озера», — ни М. Петипа, ни Лев Иванов, ни В. Бурмейстер, ни Ю. Григорович ведь не были знакомы с текстом донесения посла Тротто.

В этом случае мы имеем дело с силой традиции, родоначальником которой в сценическом танцевальном искусстве стал великий Леонардо да Винчи. Авторство сценографии, конечно, впоследствии забылось, но не исчезло **наследие сценического прецедента, который** в дальнейшем развитии европейской традиции бального и балетного танца (и итальянской, и французской, и русской) **сохранился и как сценографическая модель** содержательно-сценического построения танцевального спектакля, **и как формообразующий принцип** организации сценического присутствия в балетном танце. В этом проявляется историческое значение и ценность перспективного развития культуры.

## Список литературы

1. *Айзексон У.* Леонардо да Винчи / пер. с англ. Т. Азаркович. — М.: АСТ: CORPUS, 2019. — 557 с., илл.
2. *Аристотель.* Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. — М.: Наука, 1978.
3. *Базанов В.Г.* Техника и технология сцены. — Л.: Искусство, 1976. — 366 с.
4. *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии / пер. с нем. Н.Н. Балашова и Т.И. Маханькова. — М.: Юрист, 1996. — 591 с., илл.
- 4а. *Вазари, Джорджо.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. — М.: ТЕРРА, 1996. Т. 2 — 848 с.; илл. Т. 3 — 816 с.; илл. Т. 4. — 688 с.; илл.
5. *Веццоли А.* Леонардо да Винчи и его вселенная / пер. с франц. И. Солодковой. — М.: «Манн, Иванов и Фербер», 2019. — 160 с., илл.
6. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского. — М.: Архитектура-С, 2017. — 328 с., илл.
7. *Лободанов А.П.* Леонардо да Винчи музыкант. — М.: БОС, 2021. — 57 с.
8. *Николл Ч.* Леонардо да Винчи. Загадки гения / пер. с англ. Т. Новиковой. — М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2019. — 670 с., илл.
9. *Панофски Э.* Перспектива как «символическая форма» / пер. с англ. Л.Н. Жидковой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 336 с., илл.
10. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV—XV века. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 504 с., илл.
11. *Уоллэйс Р.* Мир Леонардо. 1452–1519 / пер. с англ. М. Карасевой. — М.: ТЕРРА, 1997. — 192 с., илл.
12. *Bariola F.* Introduzione a: Baldassare Taccone. *L'Atteone*, favola e *Le Rime*. — Florence: Carnesecchi e figli, 1884.
13. *Lexa O.* Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p., ill.
14. *Pyle C.M.* Per la biografia di Baldassare Taccone // Archivio Storico Lombardo, CXVII, Giornale della società storica lombarda, 1991, Serie 11, Volume 8. — P. 391–413.
15. *Spinelli A.G.* Per le nozze Mazzacorati-Gaetani dell'Aquila d'Aragona. — Bologna, 1888.

## References

1. *Ajzekson U.* Leonardo da Vinci / per. s angl. T. Azarkovich. — M.: AST: CORPUS, 2019. — 557 s., ill.
2. *Aristotel'.* Poetika / per. M.L. Gasparova // Aristotel' i antich-naya literatura. — M.: Nauka, 1978.
3. *Bazanov V.G.* Tekhnika i tekhnologiya sceny. — L.: Iskusstvo, 1976. — 366 s.
4. *Burkkhardt YA.* Kul'tura Vozrozhdeniya v Italii / per. s nem. N.N. Balashova i T.I. Mahan'kova. — M.: YUrist, 1996. — 591 s., ill.
- 4a. *Vazari, Dzhordzho.* Zhizneopisaniya naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih: v 5 t. / per. A.I. Venediktova i A.G. Gabrichevskogo; pod red. A.G. Gabrichevskogo. — M.: TERRA, 1996. T. 2 — 848 s.; ill. T. 3 — 816 s.; ill. T. 4. — 688 s.; ill.
5. *Veccozi A.* Leonardo da Vinci i ego vseennaya / per. s franc. Inny Solodkovej. — M.: «Mann, Ivanov i Ferber», 2019. — 160 s., ill.

6. *Vitruvij.* Desyat' knig ob arhitekture / per. F.A. Petrovskogo. — M.: Arhitektura-S, 2017. — 328 s., ill.
7. *Lobodanov A.P.* Leonardo da Vinci muzykant. — M.: BOS, 2021. — 57 s.
8. *Nikoll CH.* Leonardo da Vinci. Zagadki geniya / per. s angl. T. Novikovej. — M.: KoLibri; Azbuka-Attikus, 2019. — 670 s., ill.
9. *Panofski E.* Perspektiva kak «simvolicheskaya forma» / per. s angl. L.N. Zhidkovej. — SPb.: Azbuka-klassika, 2004. — 336 s., ill.
10. *Stepanov A.V.* Iskustvo epohi Vozrozhdeniya. Italiya. XIV—XV veka. — SPb.: Azbuka-klassika, 2003. — 504 s., ill.
11. *Uollejs R.* Mir Leonardo. 1452–1519 / per. s angl. M. Karasevoj. — M.: TERRA, 1997. — 192 s., ill.
12. *Bariola F.* Introduzione a: Baldassare Taccone. *L'Atteone*, favola e *Le Rime*. — Florence: Carnesecchi e figli, 1884.
13. *Lexa O.* Léonard de Vinci. L'invention de l'opéra. — Paris: Les Éditions du Cerf, 2019. — 426 p., ill.
14. *Pyle C.M.* Per la biografia di Baldassare Taccone // Archivio Storico Lombardo, CXVII, Giornale della società storica lombarda, 1991, Serie 11, Volume 8. — P. 391–413.
15. *Spinelli A.G.* Per le nozze Mazzacorati-Gaetani dell'Aquila d'Aragona. — Bologna, 1888.

## Вопросы теории искусства

УДК 7.01; 78.01  
ББК 87.8; 85.3

### ЭСТЕТИКА ДИССОНАНСА: ΔΙΑΦΩΝΙΑ — DISSONANTIA

А.Г. БОГОМОЛОВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: bogomolov@philos.msu.ru

*Настоящая статья посвящена обзору музыкально-теоретических представлений о диссонансе как эстетическом и математическом феноменах в рамках античной теории музыки. Автор опирается на фундаментальный трактат Северина Бозция «Основы музыки», где римский политический деятель и философ изложил основы античной ученой традиции.*

*Задачей статьи является демонстрация античного подхода к оценке акустических явлений не только и не столько с позиции эмпирического подхода, но и математического обоснования чувственных данных. Это является следствием того, что античная музыкальная эстетика не доверяет окончательное суждение чувству, но ожидает от разума решающего и формализованного ответа на вопрос: что такое диссонанс.*

*Традицию античной учености во многом заимствовала культура христианских государств Западной Европы, поэтому в музыкально-теоретических трактатах с VIII по XV в. старые тезисы повторяются регулярно. Однако специфика христианского мировоззрения привносит новые точки зрения, и диссонанс все чаще начинает оцениваться исключительно по его качественной характеристике, т. е. с точки зрения эстетики, а не математики.*

**Ключевые слова:** Северин Бозций, гармоника, музыка, музыкальный интервал, диссонанс, диафония.

### THE AESTHETICS OF DISSONANCE: ΔΙΑΦΩΝΙΑ — DISSONANTIA

A.G. BOGOMOLOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

This article deals with the concept of dissonance as an aesthetic and mathematical phenomenon in the ancient Greece music theory. The author relies on the fundamental treatise of Severinus Boethius «*De institutione musica*» where the Roman politician and philosopher outlined the basics of the antique scientific tradition.

The main task of the article is to demonstrate the antique approach to the assessment of acoustic phenomena not only from empirical perspective, but also through mathematical justification of sensory data. This was a consequence of the fact that the ancient Greece musical aesthetics did not trust the final judgment to the feeling, but expects a decisive and formalized answer to the question: what is dissonance.

The ancient scholarship tradition was largely inherited by the Western Europe Christian states culture. That's why from the VIII to the XV centuries the old theses were regularly repeated in the musical-theoretical treatises. However, the specificity of the Christian worldview introduces new points into the old issue and dissonance is increasingly begins to be evaluated solely by its qualitative characteristics, that is from the aesthetic point of view, and not mathematics.

**Key words:** Severinus Boethius, harmonica, music, music interval, dissonance, diaphonia.

В самом общем смысле можно сказать, что история эстетики сформировала два принципиально отличных подхода к пониманию сущности прекрасного. Один из них, в текстуальном отношении хронологически более ранний, стремится обосновать на индивидуальную и универсальную его природу. Другой видит в прекрасном результат индивидуального оценочного суждения и, таким образом, сводит область эстетического к «суждению вкуса». Каждый из подходов имеет свои сильные и слабые стороны. В первом случае неизбежно ставится и решается вопрос о природе прекрасного, не зависящего от произвола субъективного суждения. Во втором случае с такой же неизбежностью возникает необходимость обоснования общезначимости красоты или по крайней мере поиска оснований для социального консенсуса в отношении прекрасного. Обе позиции, безусловно, маркируют полярные точки зрения, однако между ними существуют компромиссные формы.

В частности, попытка совместить обе позиции, дополнить одну другой была реализована в рамках античной музыкальной теории, точнее говоря, древнегреческими гармониками. Предметная область гармоника — математические свойства интервалов, поскольку гармоника (или, как не совсем точно ее порой называют, музыкальная теория) наравне с другими математическими дисциплинами — математикой, геометрией и астрономией — формирует античный гносеологический базис наук о мире. Убеждение в универсальном, математическом по своей природе законе, определяющем порядок космоса, стало удобным основанием для поиска строго формализованного математического метода в области акустических феноменов, где «двоевластие» чувства и разума.

## 1.

В общепринятом употреблении диссонанс часто мыслится как эстетически неблагозвучный акустический факт, звуковой хаос. Однако термин «диссонанс» следует отличать от другого: «какофонии» (от др. греч. *κακός* — «плохой» и *φωνή* — «звук»). Именно этот последний следует соотносить с несогласованным и неблагозвучным созвучием, близким к шуму. Если мы мысленно выстроим условную шкалу музыкальных эстетических категорий, то окажется, что «какофония» радикально отличается от «диссонанса». Пожалуй, не будет преувеличением утверждать, что первая скорее исключается из практически допустимых норм музицирования<sup>1</sup>, в то время как второй является неотъемлемым и необходимым эстетическим фактом, никогда не отрицавшимся в музыкальной практике, хотя и требующим для своего акустического присутствия наличие специальных нормативных регуляторов, отраженных в музыкальной теории.

Если обратиться к музыкальным справочникам, то мы увидим, что определение диссонанса дается в эстетически-нейтральном ключе. Так, в Музыкальном энциклопедическом словаре диссонанс — это «неслияние в восприятии одновременно звучащих тонов» [1, с. 267]. Другой вариант: «звучание тонов, “не сливающихся” друг с другом» [2, с. 259]. В Большой российской энциклопедии определение диссонанса и его противоположности — консонанса — дано как характеристика сонантности созвучий — т. е. «слияния ил и неслияния в восприятии одновременно звучащих тонов; также самих созвучий (интервалов, аккордов), воспринимаемых как слитные и неслитные» [3]. В акустическом отношении диссонанс отличается от консонанса более сложным соотношением чисел колебаний звучащего тела, что и создает эффект «неслияния» одновременно звучащих тонов. Приведенные определения опираются на *качественный* принцип различения акустического феномена.

Различие интервала<sup>2</sup> по *количеству* и *качеству* соотносится с различным подходом к его восприятию. В первом случае (качественная природа звучания), интервал оценивается эмпирически, т. е. эстетически. Именно в плоскости такого рода оценивания мы выносим суждения: «красиво», «грубо», «утонченно», «резко» и т. д.

<sup>1</sup> Впрочем, музыкальная практика XX столетия может предоставить примеры какофонических звуковых конструктов, включающихся в область музыкально допустимого.

<sup>2</sup> Сказанное в отношении интервала, т. е. звучания двух тонов, справедливо и в отношении более сложных созвучий, однако в силу того, что античная теория ничего не говорит о звучаниях, включающих более двух звуков, мы, следуя в русле той же логики, будем также вести разговор исключительно в пределах характеристик интервалов.

Во втором случае (количественная природа звучания) мы обращаемся к его метрической природе, к тем параметрам, которые поддаются измерению и сопоставлению. Мы погружаемся в область точных методов, изучающих акустические феномены вне каких бы то ни было оценочных критериев. Можно сказать, что описанные подходы противоположны друг другу в том, что именно мы хотим слышать в звучащем факте: эстетическую данность или математические отношения (очевидно игнорирующие субъективность оценки). Можно ли утверждать, что эти подходы, обращающиеся к разным сторонам одного явления, являются принципиально непересекающимися? Принципа несмещения подходов придерживаются цитированные выше музыкальные словари терминов. Это выражается, например, в том, что? когда рассматриваются различия между консонансом и диссонансом, выделяются четыре аспекта их демаркации: математический, физический (или акустический), физиологический и психологический. Первые два из перечисленных аспектов как раз и относятся к количественным подходам, однако главное определение исходит из физиологического, т. е. количественного.

Все вышесказанное необходимо для того, чтобы подчеркнуть важный тезис: в то время как музыкальная теория примерно с XVI столетия стремилась обосновать и определить диссонанс физиологическими и психологическими реакциями, античная гармоника ставила задачу найти строгие формальные методы для однозначного различения музыкальных интервалов на консонансы и диссонансы.

## 2.

В области музыкальной терминологии понятие диссонанса восходит к древнегреческому термину *διαφωνία*, означающему «разногласие», «спор». В латиноязычной традиции (на которой базируется современная музыкальная терминология) термин институализировал, судя по всему, Северин Боэций (ок. 480–524 гг.). В своем трактате «Основы музыки» он делает дословный перевод древнегреческого *διαφωνία* на латинский язык и получает свой собственный термин: *dissonantia*.

Вот как определяет диссонанс и консонанс сам Боэций: «Консонанс — это слияние высокого и низкого звуков, которое приятно и единообразно достигает слуха. Наоборот, диссонанс — это долетающее до слуха грубое и неприятное столкновение двух перемешанных звуков. Ибо когда звуки не хотят сливаться, но каждый по отдельности стремится возобладать, когда один мешает другому, тогда каждый из двух [звуков интервала] ощущается как неприят-

ный» (I; 8.3) [4, с. 23]. В другом месте встречается такое описание: «Если натянуть две струны, из которых одна ниже другой, и ударить по ним одновременно, они издадут, так сказать, слитный и приятный звук. И при этом два [разновысотных] звука, сочетаясь, как бы сливаются воедино. Так возникает явление, которое называется консонансом.

Если же при соударении [струн] каждая стремится быть сама по себе, и они не сливаются в приятный для слуха, составленный из двух, единый звук, тогда возникает то, что называется диссонансом» (I, 28) [4, с. 29].

Приведенная цитата, казалось бы, свидетельствует о том, что автор склонен давать характеристику интересующих нас категорий с позиции эмпирического подхода к оценке звучания, подхода, оценивающего акустическую данность с ее *качественной* стороны. Однако в античной гармонике (а Бозций следует этой традиции) музыкальный интервал имеет *количественную* природу, и этот факт в античной научно-философской традиции не подвергается сомнению.

Примечательно то, что Бозций использует термины «консонанс» и «диссонанс» (*consonantia* и *dissonantia*) в том числе и тогда, когда их словарное значение требуется не в эстетической, а этимологической плоскости: как «разнозвучие» и «созвучие» в смысле одновременности и неодновременности щипка струны. Так, в четвертой книге он указывает: «чтобы продемонстрировать квинту, поделим всё расстояние [струны] на пять частей; три части будем считать одним отрезком, а два — другим. Теперь, поставив [третье] полушарие описанным выше способом, мы сможем исследовать созвучия и разнозвучия» (IV, 18.3) [4, с. 235]. Все это может свидетельствовать о еще нечеткой терминологической номенклатуре, позволяющей римскому систематизатору всей известной ему античной музыкально-теоретической традиции употреблять термин *dissonantia* по крайней мере в трех смыслах: в эстетическом, этимологическом и математическом.

### 3.

Согласно античным представлениям, и это является общим местом античной музыкальной теории, высота звука зависит от *количества* движения. Об этом свидетельствуют даже авторы, не включенные в дискурс о музыкально-акустических реалиях. Например, Платон в диалоге «Тимей» замечает: «...звуки... в зависимости от своей быстроты или медленности представляются высокими или низкими, причем иногда они несозвучны между собой,

ибо производимое ими в нас движение лишено подобия, иногда же, напротив, дают созвучие благодаря согласованности движения (Тимей, 80) [5, с. 486]. Более развернуто раскрывает мысль о зависимости высотной характеристики звука и количества движения перипатетик и комментатор текстов Платона и Аристотеля Адраст Афродисийский (ок. II в н. э.): «Поскольку всякая мелодия и всякий звук есть голос, и всякий голос — звучание, звучание же есть удар воздуха, огражденного от рассеяния, ясно, что, если воздух находится в покое, не будет ни звучания, ни голоса, а следовательно, и звука. Когда же воздух получает удар, в нем возникает движение, и если оно быстрое, то получается высокий звук, если медленное — низкий, если мощное, то получается более громкое звучание, если спокойное — более тихое» [6, с. 14]. У самого Бозция эта мысль выражена таким образом: «Если движения будут медленными и редкими, обязательно возникнут низкие звуки, вызванные указанной медлительностью и редкостью [движений]. Если же движения будут быстрыми и частыми, с необходимостью раздадутся и высокие звуки» (I, 3.3) [4, с. 15].

Надо отметить, что для древнего грека чувства, а в нашем случае этим чувством является слух, никогда не могут служить основанием для строгого и точного суждения. Бозций, следуя целиком в русле античной интеллектуально-философской традиции, заявляет: «Мы исходим из того, что не в любом суждении человек может полагаться на ощущения, хотя названное [музыкальное] искусство и начинается в любом случае со слухового ощущения. Ибо если бы не было слуха, не существовало бы и никаких вообще исследований о звуках. Но слух выполняет функцию только начаточную и как бы побудительную. Дальнейшее же совершенство и глубину познания обеспечивает разум, который, удерживая себя в рамках определенных правил, никогда не впадает в заблуждение» (I; 9) [4, с. 23]. Становится понятным, что «последний римлянин» транслирует хорошо знакомый в пространстве античной эпистемы тезис: слух может только установить факт, разум же выносит окончательное суждение. Это в полной мере справедливо и в отношении музыкальных категорий диссонанса и консонанса: «Хотя слуховое ощущение и распознает консонанс как таковой, только разум верно судит о нем» (I, 28) [4, с. 29].

Убеждение в математической природе всякого знания в полной мере распространяется и на явления музыкальной акустики. Иными словами, для античного *musicus*'a<sup>3</sup> эстетическое суждение

<sup>3</sup> *Musicus* — в античной традиции определение того, кто посвящает себя изучению

служит лишь начальной точкой дальнейшего размышления. И если чувство может лишь констатировать, то разум исследует. Там, где чувство лишь указывает, разум отвечает на вопрос: почему так, а не иначе? Более того, поскольку чувства непостоянны и изменчивы, они не могут служить основанием знания. Поэтому суждение о «приятности» консонанса или «грубости» диссонанса следует обосновать инструментами разума.

Для классификации музыкальных интервалов в гармонике выделяется три типа отношений:

1) кратные — большее число содержит в себе меньшее целиком дважды, трижды, четырежды и т.д. (лат.: *multiplex* — 2/1, 3/1 и т. п.);

2) сверхчастичные — большее число содержит в себе меньшее целиком и еще некую одну его часть (лат.: *superparticularis* — 3/2, 4/3 и т. п.);

3) сверхчастные — большее число содержит меньшее целиком и сверх того несколько частей (лат.: *suprepartiens* 7/4 и т. п.).

Данная классификация есть конструктивный норматив и одновременно эстетический регулятор рассматриваемых в гармонике музыкальных интервалов. Консонантные созвучия могут быть выражены только кратными и сверхчастичными отношениями. Это объясняется следующим образом: «Сущности, которые проще по природе, считаются более пригодными ко взаимному согласованию». Иными словами, чем проще (в математическом смысле) отношение, тем с большим основанием интервал попадает в категорию консонансов. Так, интервальное число октавы — 2/1, кварты — 3/2, квинты — 4/3.

И далее следует вывод: «Из равенства движений рождаются равные [по высоте] звуки, а из неравенства (такого, где степень различия неравных движений умеренная), возникают легко распознаваемые, первые и более простые числовые отношения — для консонансов, которые относятся к кратному и сверхчастичному родам, а именно двойные, тройные, четверные, полуторные и сверхтретные.

Из тех [чисел], которые случаются в других отношениях, или и так и эдак, или в не столь однозначных, или в родах неравенства, когда звуки находятся на очень большом расстоянии друг от друга,

музыкально-математических моделей. Односложно перевести этот термин на русский язык проблематично, поскольку самый очевидный вариант — музыкант — не имеет ничего общего с тем, чем занимался античный «*musicus*». Подробнее об этом см.: *Лебедев С.Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 52–65.

возникают диссонансы. Никакого согласия в звуках при этом не выходит» (II, 20.10) [4, с. 105].

Может показаться, что мы отклонились от заявленной темы. Разговор начинался с обсуждения «негативных» категорий — диссонанса и какофонии, а в итоге мы пришли к выяснению природы консонанса. Это легко объяснить тем, что античную гармонику интересует прежде всего последняя, поэтому и внимание в древнегреческих и эллинистических источниках уделяется именно этой категории. И это также вполне объяснимо. Консонансов, или, следуя логике античной мысли, простых математических сущностей в области акустических феноменов существенно меньше, чем их противоположностей — диссонансов. Собственно говоря, первых насчитывается всего пять (октава, квинта через октаву, двойная октава, квинта и кварта). Это делает их более удобным предметом выяснения схожих качеств. Немаловажным, а возможно, и приоритетным является тот факт, что консонансы, как и любое чувственное проявление прекрасного, требуют особого внимания как сущность более высокого онтологического уровня и чувственное проявление космического порядка. И неудивительно, что исследование в первую очередь обращается на них.

Но означает ли это, что диссонанс игнорируется античной традицией как неэстетическое? Ответ тут может быть только отрицательным. Основанием для этого могут служить несколько соображений. Во-первых, как бы ни описывалось чувственное ощущение от звучания «перемешанных звуков», античная музыкальная практика была хорошо знакома с эстетическим эффектом диссонанса<sup>4</sup> и активно использовала микрохроматические интервалы, например, в границах энармонического рода. Античный музыкальный слух не только был привычен к звучанию неконсонирующих интервалов, но и оценивал их интонационное богатство эстетически положительно. Во-вторых, не следует забывать тот немаловажный факт, что музыкальная практика античности не знает аккордовой вертикали, мыслит исключительно линейно и не знакома с категориями не только гармонической, но вообще звуковысотной вертикали. Что касается научно-философских штудий, то основной инструмент исследования высотных отношений — монохорд (*monochordum*, буквальный перевод с латинского — однострунный) чисто конструктивно не позволял воспроизводить одновременное звучание двух тонов.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см., например: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. — Л.: Музыка, 1986. — 224 с., илл.

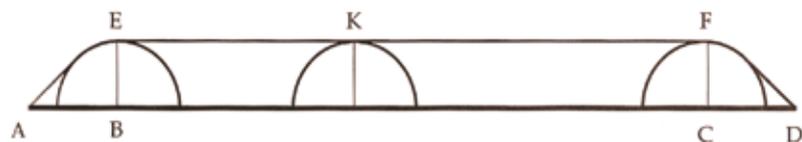


Рисунок 1 — Геометрическое изображение монохорда в трактате Северина Боэция «Основы Музыки»

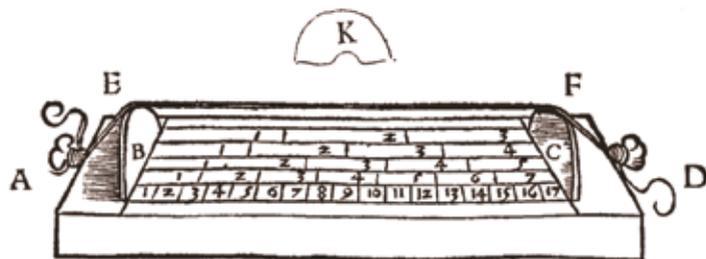


Рисунок 2 — Изображение монохорда в трактате Глазееана «Двенадцатиструнный», 1547

И, наконец, в-третьих, диссонанс для античного теоретического мышления — факт математический, а значит, выходящий за пределы оценочных суждений. Важно отметить, что этот момент позволял видеть в обеих категориях — консонансе и диссонансе — абсолютные математические, а как следствие — и эстетические данности. Это означает, что в рамках подобного подхода пересмотр списка консонансов или диссонансов был невозможен<sup>5</sup>.

Что же касается третьей упомянутой в начале категории — какофонии, то она вообще не упоминается в античных и эллинистических музыкально-теоретических трактатах по причине своей принципиально немusical природы. И здесь опять мы сталкиваемся с математическим обоснованием: акустический шум недоступен описанию теми математическими методами, которыми пользуется гармоника.

#### 4.

В Средние века параллельно с уже институализированным

<sup>5</sup> В качестве примера иного подхода можно привести историю новоевропейской музыкальной теории, в рамках которой номенклатура консонансов и диссонансов неоднократно пересматривалась.

термином *dissonantia* начинает встречаться латинизированная калька с древнегреческого термина — *diaphonia*. Однако вследствие ошибочной интерпретации древнегреческой приставки *δια-* (сквозь, через), как аналога латинского числительного *duo* (два), в средневековых трактатах *diaphonia* употребляется в новом значении. С появлением многоголосной музыкальной практики термин начинает смыкаться с понятием *organum*, который, в свою очередь, обозначает многоголосную композицию вообще. Так, анонимный автор трактата «*Musica enchiriadis*» (Учебник музыки, IX в.) прямо замечает: «диафонией, или обычно органумом, [мы] называем мелодию». И далее поясняет: «"Диафонией", поскольку [она] сочетается не однообразным пением, но единодушно единообразным разноголосием» [7, с. 165]. В этой цитате ни *diaphonia*, ни *dissonus* не имеют негативного эстетического оттенка. Если первый, судя по всему, указывает всего лишь на двухголосие (две вокальные партии), то второй обозначает «разноголосое»<sup>6</sup> пение, которое, впрочем, тоже может быть «согласным» (*concorditer*).

Высокий уровень религиозного нарратива средневековой христианской цивилизации привносит в значение слова *dissonantia* явно фиксируемый этический оттенок. Так, епископ Лиона Ницетий (VI в.) в небольшом тексте «О славе и благе духовных песнопений, которые совершаются в церкви Христовой или о хорошей псалмодии» (*De laude et utilitate spiritualium canticorum, quae fiunt in ecclesia Christiana; seu de psalmodiae bono*), высказывая требование духовного единства христианской общины отмечает: «...и голос всех нас должен быть не разногласным, но согласным» [7, с. 13]. К эстетической стороне оценки музыкальных категорий добавляется сторона эмоционально-этическая. При этом математическая составляющая в музыкально-теоретических трактатах постепенно теряет свою доказательную силу и излагается зачастую как дань традиции.

Окончательное отделение математически-акустических подходов к изучению и обсуждению феноменов консонанса и диссонанса происходит, по-видимому со второй половины XV столетия. Фламандский теоретик музыки Иоанн Тинкторис (ок. 1435–1511) в трактате «Книга об искусстве контрапункта» (1477) определяет этимологию термина таким образом: «А называется диссонансом метафорически от *dia* и *corde*, ибо, подобно тому, как из отпадения двух сердец от единства взаимного согласия возникает горечь не-

<sup>6</sup> То есть такое, которое не соблюдает параллелизм консонансов квинты и октавы. Консонанс, или по-древнегречески — *συμφωνία*, — означает согласие.

приязи, так из смешения двух несогласующихся звуков порождается резкость диссонанса» [8, с. 403]. И он же озвучивает регулятивные условия допустимости диссонанса в контрапункте, наставляя, что «в простом контрапункте диссонансы вообще не допускаются, но в уменьшенном иногда разрешаются в разумных пределах» [8, с. 430]. Эти «разумные» пределы, впрочем, теперь обоснованы исключительно *эстетическим* эффектом его звучания. И хотя Тинкторис хорошо осведомлен об античном учении о музыкальных пропорциях (в его наследии есть трактат «Музыкальные пропорции»), эта концепция для него, по-видимому, все больше уходит в область чистой теории. В том случае, когда речь заходит о звучащей музыке и встает необходимость задать правила ее сочинения, фламандский теоретик становится на позицию эмпирика и диссонанс рассматривает с точки зрения его качественных аудиальных характеристик.

#### Список литературы

1. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с., илл.
2. Музыкальная энциклопедия в 6 т. Т. 2 — М.: Советская энциклопедия, 1974.
3. Консонанс и диссонанс // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bigenc.ru/music/text/2091475> (дата обращения: 30.08.2021).
4. *Боэций А.М.С.* Основы музыки / сост.; пер. с лат. и коммент. С.Н. Лебедев. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2012.— 408 с., илл.
5. Платон. Тимей. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А.Ф. Лосев; примеч. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1994.— 654 с.
6. Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах; Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подготовил В.Г. Цыпин. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. — 456 с.
7. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963).
8. *Тинкторис И.* Книга об искусстве контрапункта // Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. — М., 2009. — 712 с.

#### References

1. Muzykal'nyj enciklopedičeskij slovar' / gl. red. G.V. Keldyš. — M.: Sovetskaja enciklopedija, 1990. — 672 s., ill.
2. Muzykal'naya enciklopedija v 6 t. T. 2 — M.: Sovetskaya enciklopedija, 1974.
3. Konsonans i dissonans // Bol'shaya rossijskaya enciklopedija [Elektronnyj resurs].

Rezhim dostupa: <https://bigenc.ru/music/text/2091475> (data obrashcheniya: 30.08.2021).

4. *Boecij A.M.S.* Osnovy muzyki / sost., per. s lat. i comment. S.N. Lebedeva. M.: Nauch.-izd. centr «Moskovskaya konservatoriya», 2012.— 408 s., ill.
5. Platon. Timej. Sbranie sochinenij v 4 t. T. 3 / per. s drevnegrech.; obshch. red. A.F. Loseva, V.F. Asmusa, A.A. Taho-Godi; avt. vstup. st. i st. v primech. A.F. Losev; primch. A.A. Taho-Godi. — M.: Mysl', 1994.— 654 s.
6. Klavdij Ptolemej. Garmonika v trekh knigah; Porfirij. Kommentarij k «Garmonike» Ptolemeja / Izd. podgotovil V.G. Cypin. M.: Nauch.-izd. centr «Moskovskaya konservatoriya», 2013. — 456 s.
7. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963).
8. *Tinktoris I.* Kniga ob iskusstve kontrapunkta // Pospelova R.L. Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa s prilozheniem polnogo russkogo perevoda onyh / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. — M., 2009. — 712 s.

УДК 7.01  
ББК-1

## ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК «ДУХОВНЫЙ ДВОЙНИК» ЧЕЛОВЕКА

В.Б. КОШАЕВ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: koshaev@gmail.com

*В статье рассматривается изображение как исторический «духовный двойник» человека и его истории. Визуальная культура как инструмент сознания существует вместе с человеком, а раннее известное изображение в Индонезии отстоит от нас на 45,5 тыс. лет. В статье рассматривается необходимость гуманитарной оценки изображения и разделения функций философии, семиотики и искусствоведения в предметах исследования, что важно для рассмотрения этики современного изобразительного паллиатива и уточнения аспектов теории, и предполагает их соединение в вопросах оценки изображения.*

**Ключевые слова:** изображение, искусство, художественная культура, объект и предмет исследования, искусствоведение, семиотика, философия искусства.

### IMAGE AS A “SPIRITUAL TWIN”

V.B. KOSHAEV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*The article examines the image as a historical “spiritual double” of a person and his history. Visual culture as an instrument of consciousness exists together with man, and the earliest known image in Indonesia is 45.5 thousand years away from us. The article discusses the need for a humanitarian assessment of the image and the separation of the functions of philosophy, semiotics and art history in research subjects, which is important for considering the ethics of modern pictorial palliative and clarifying aspects of the theory, and assumes their combination in matters of image assessment.*

**Key words:** image, art, artistic culture, object and subject of research, art history, semiotics, philosophy of art.

### Вводное

Изображение — духовный двойник человека и его истории — это вопрос того, как человек обнаруживает себя во времени и пространстве и какими мотивами он вообще руководствуется. Последнее очевидно, так как изображение не прихоть времени, а насущная

необходимость духовного бытия. Изображение — это всегда тема социальных отношений, неважно, участвует оно в ритуале обряда удачной охоты у народов севера или современного художника-реалиста, создающего историческое полотно на тему событий тысячелетней давности, или это фантазии абстракциониста, или даже почеркушки полторалетнего ребенка. За каждым изображением просматривается конкретная социальная причина, и изображение — это не только или не столько знаки природных объектов, людей, событий, сколько знаки отношений людей, в которые они вступают для транзита смысла вещей, событий, явлений, суждений в опыте повседневной жизни или свидетельствуют о том, чего прежде не было, но выявилось.

Поэтому когда ставится вопрос об изображении и его характере, то важны две позиции. Первое — что они являются инструментами чего-либо, маркерами происходящих в обществе процессов, попыткой выйти с их помощью в этические, эстетические и сакральные намерения действительности и в этом смысле решается, какие конвенциональные цели устанавливаются во взаимосвязи изображение-знак — в его фигуративности, степени символического или реалистического исполнения той или иной эпохи. Второе — это психофизическое выражение гармонии формы — сформированное за десятки и сотни тысяч лет телесное ощущение материала благодаря преодолению его сопротивления. Это опыт касания с веществом, ощущение фактуры и текстуры, видение цветовых отношений, тональности, природных и пространственных состояний и др. То есть две стороны изображения — духовная и телесная — оснужают мост к мышлению человека в искусстве, но в принципе к мышлению вообще, и в этом смысле можно понимать слова Ю.М. Лотмана, что «искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием» [1]. И если слово есть сам человек, то изображение — это мост к его историческому обнаружению.

В палеолите в изображении раскрывается связь человека и живого мира. С мезолита изображается коллективное действие, а также идея антропологической Вселенной. С эпохи неолита и до времени металла преобладает представление о структуре Вселенной, которая интерпретируется не только в ее графической модели, но и проекции на нее родоплеменных отношений. Напряжение культуры к рубежу ноля времени выводит на повестку актуальность монотеизма в европейском мире и чуть раньше — монизма в восточно-азиатских культурах. Новое время сюжетно в субъектно-общественной парадигме. Авангард и модернизм апеллируют

к формальным структурам изображения. Постмодернизм пытается обнулить значение изображения и сделать его следом поведения человека, способного на формирование новых конструктивных общественных перспектив пока без представления о цели и действительном значении самого процесса.

В общем виде можно говорить, что наиболее существенным оказалось появление новых контекстов изображения, связанное с цивилизационным обновлением в ноль времени, на основе двух стратегий воли. Первая в доминировании и управлении миром и достижении абсолютной власти, в частности в ее римском варианте. Как правило, это порождает жестокость к себе подобным, а образно восходит к греху братоубийства Каина. Конечная точка каинообразного бытия — это почти всегда печальная тема саморазрушения государства, общества, человечества. Изображение выражает абсолютную власть управления. Этому противостоит вторая воля — жертвенность бытия в отношении отечества и соотечественников, матери и отца, родных, близких, друзей, воспитания доброты, обучения детей истинам творчества, взаимопомощь в трудные времена, осознание единства Материи и Духа. Можно увидеть в этом соображение с жертвенностью Авеля, которое в завершенной форме представлено две тысячи лет назад в крестном подвиге Спасителя. Результат жертвенного существования парадоксален: это всегда воссоздание жизни. Тема жертвенности в крестном подвиге открывает полноту субъектности человека и свободу воли. Средневековое искусство в полноте содержания превосходит даже то, что происходит впоследствии. Изображение в европейском Возрождении и в Древнерусском искусстве — недостижимые вершины художественного бытия. Интересное соображение по поводу воли оставил нам Густав Густавич Шпет: «Дух — не метафизический Сезам, не жизненный эликсир, он реален не “в себе”, а в признании» [2]. Здесь Густав Густавович бесконечно прав, но формулировка все же наделена двусмысленностью, и это принципиально: Дух реален именно в себе, «Дух, идеже хочет, дышет, и глас его слышиши, но не веси, откуда приходит и камо идет: тако есть всяк (человек) рожденный от Духа» (Ин. 3:6). Но, чтобы действие Духа приняло видимые контуры физического действительного соучастия в нашей жизни, Густав Густавович абсолютно прав: важен свободный выбор — Воля человека в отношениях с надличным. Здесь история показывает и блестящие примеры выражения полноты Духа в изображении, но также и ложные бытовые послышки искусительного свойства.

Изображение в монотеизме позволяет весьма четко отличить созидание от разрушения, и это сохраняется впоследствии в Новом

времени, переходе от XIX к XX в., эпохе СССР, и не меняется в человеке две тысячи лет и продолжается теперь. Однако следует отметить, что жизнь сложнее простого выбора, и воля предстает сложносочиненным образованием в различных обстоятельствах выбора — политическом, экономическом, социальном. При этом искусство и изображение не лишены ангажированности этой сложностью, но сама природа художественного бытия выправляет позиции человека там, где это не подпадает под осознанную подмену общечеловеческих ценностей или заблуждений по поводу собственной субъектности.

При этом изображение в истории человечества меняется, и это происходит не из абстрактных пожеланий художника, а из условий трансформации общественных отношений. Изображение отвечало и прежде, и теперь отвечает духовным вызовам культуры, которые связаны с главным ее фактором — демографическим. Численность людей на земле возросла с 3 миллионов человек в Верхнем палеолите до 7,5–8 миллиардов сегодня. И это фактор не от человека. И искусство — во все времена — формирует творческое сознание человека в изменяющихся систематических условиях социальной реальности, производственных предпосылок, этнорелигиозных воззрений. Образно — не человек создает искусство, а искусство через творческое бытие в изменяющихся общественных условиях — самого человека.

В этом смысле Н.С. Плотников в отношении наследия Г.Г. Шпета справедливо отмечает: «Г.Г. Шпет утверждает, что в окружающей нас действительности мы встречаем в первую очередь лишь “социальные вещи” в контексте практического оперирования с ними, вещи попадают в поле нашего опыта как средства, как материал наших действий, как предметы обихода, т. е. как элементы и носители социальных связей» [3]. И здесь надо добавить, что и изображение, будучи маркером этих связей, подпадает под понятие предмета обихода, и, конечно, прав ученый в том, что «положение вещей таково, что мы даже иной действительности, кроме социальной, и не знаем: Сириус, Вега и отдаленнейшие звезды и туманности для нас также суть социальные объекты» [4]. Согласимся, что высказанные соображения объективны, однако искусство и эстетика, которые в понятии Шпета являются синонимами, на самом деле имеют разное содержание. Эстетика — это наука о чувственном опыте, способ интеллектуального определения красоты в границах конкретной культуры. Искусство — само чувственное существование в красоте истины. Истина — и не физическая, и не интеллектуальная категория, она соотносится с Платоновской «идеей», то есть

красотой, о которой в диалоге «Пир» Платон пишет: «Прекрасное существует вечно, оно не уничтожается, не увеличивается, не убывает. ...Перед познающим его человеком прекрасное не предстанет в виде какого-то облика, либо рук, либо какой иной части тела, ни в виде какой-либо речи, либо какой-либо науки, ни в виде существующего в чем-либо другом в каком-нибудь живом существе или на земле, или на небе, или в каком-либо другом предмете...» Прекрасное выступает здесь как вечная идея, чуждая изменчивому миру вещей. Поэтому отмеченное Г.Г. Шпетом, что «задачей искусства является бесцельное украшение, красота» — это, пожалуй, то, что выпадает из системных построений исследователя, и справедливость соображения: «Ввиду того, что весь мир есть слово, а слово — архетип культуры, в сфере искусства может быть только фиктивное, то есть культура. Природа в себе в отличие от культуры сохраняет “естественное безобразие” и не может стать предметом искусства» [4] — конечно, под вопросом. В связи с этим важно отметить второе обстоятельство, уточняющее дискуссионность шпетовского суждения об искусстве. Понятие культуры — это не вопрос вторичности или первичности ее функции по отношению к Слову. Слово действительно изначально, и без него вообще нет речи о чем-либо. Но культура есть во вторую очередь результат воплощения слова. В первую — онтологический механизм, благодаря которому осуществляется сам человек как идейный замысел, как сама жизнь, ибо без жертвы нет культуры.

Подобная формулировка у Шпета свидетельствует о том, что в определение искусства закладывается чувственный критерий сам по себе, тождественный тому, что интересует эстетику как синоним искусства по мысли Густава Густавовича. Но в общем же виде искусство и его центральная смысловая категория «изображение» не есть ни декоративное оформление жизни, ни сам артефакт. Это путь восстановления в человеке в каждый период истории утраченной целостности — красоты истины — и обретения творческого сознания важного для всех сфер жизни и профессий. То есть речь о достаточно прагматической функции искусства, которая хотя и не подпадает под определение предмета, в отличие от изображения и знака, но тем не менее без предмета не существует. И специфика искусства не меняется, так как цель всегда одна — это художественная целостность, а пути ее достижения могут быть различны. Способ жизни на основе ручного труда, труда промышленного и труда индустриально-информационного сопровождается нарастанием изменений в изображении. Современная информационно-цифровая автоматическая индустрия создана при почти 8 миллиардах людей на

земле, и все типы и методы изображений от палеолита и до дня сегодняшнего работают в пространстве культуры, изменяются только условия их применения, что порождает новые образные контексты.

События в мире искусства выявляют проблемы времени, обостряя вопросы цели художественного творчества. Культура того, что именуется искусственным интеллектом, парадоксальна в отношении устройства жизни. Автоматизация выключает основную часть человечества из трудовых отношений и встает вопрос не о технологической, но гуманитарной, и особенно философской, стороне мировоззрения и сознания и перспективы всей культуры человека. Выход из круга причинно-следственных связей в модели «технология — культура», «труд — культура» будет сохраняться, но понятие труда станет, очевидно, качественно иное. Основное условие, что труд будет соответствовать целостности человека. Целостность же обусловлена не только обстоятельствами новых технологий существования, но и личным отношением к жизни — свободной волей выбора. Здесь будут иметь значение масштабы и цели потребления. И это вопрос внутренней дисциплины, когда удобство существования высвобождает время не для приобретения еще больших удобств, а для постижения великой тайны самого человека и окружающего мира. Это формируется благодаря духовным приоритетам, которые соотносятся единением людей в творчестве. Тогда принципиально должна измениться парадигма технологии. Понятие «целостность» было поставлено во главу жизни уже в учении у апостола Павла (об этом ниже), и очевидно, что этому контексту альтернативы в будущем нет. Или человечество вновь обнулится.

Поэтому все, что происходит в области искусства, образования и культуры, есть изменение не принципов жизни — они всегда одинаковы — нельзя убивать, красть, врать, ненавидеть другого. Надо чтить отца и мать свою, воспитывать в детях свободную волю ответственности. Свободной волей обнаруживает себя человек целостным от природы.

И изображение как ядро искусства и зеркало человека, хотя и интерпретируется искусствоведением, так как именно в искусствоведении разработана реальная методология оценки творчества.

Однако в смысловых контекстах искусства с начала XX в. наметился переход к деятельности не по созданию произведений, а формированию типа повседневного самоощущения. А. Белый поименовал это «искусство — есть искусство жить» — что сущность искусства в поэтике самоощущения. Эта фраза не устанавливает новых онтологических правил. Художественный объект по-преж-

нему составляет вещественное основание идеи-знака. Искусство жить есть поэтическая метафора творчества и самоощущения, однако концептуальное искусство и постмодернизм второй половины XX — начала XXI в. самопостулируются именно как «искусство жить» вне материального результата как семиотического знака жизни. Это только потому, что именно материальное поверяет любую заявленную идею как художественную и как целесообразную. И сказанное Андреем Белым превращается в свою противоположность у Джозефа Кошута, совершающего одну из дьявольских провокаций, который говорит о том, что «физическая оболочка должна быть разрушена, так как сила искусства — это сила идеи, а не материала» (в эссе «Искусство после философии, 1969), как будто в истории искусства произведение прежде не служило идее. Очевидно, что у Кошута происходит замещение идеи какой-либо символической структурой просто как намерения художника, которое точнее обозначить как гештальтпсихология, актуализированная на фоне экзистенциальной потребности самовыражения. Это не идея а психо Тем не менее фразу тиражируют справочники и словари как сверхновое художественно-теоретическое достижение. Именно снятие вещных маркеров духовного бытия и отторжение при этом ресурсов философии, о чем Кошут также высказался, рождает впоследствии непонимание и глумление над образами человеческого естества и прошлого, и настоящего. В ряду подобных событий — небезызвестная «Ветка», опирающаяся на идею ничтожности материального носителя духовного знака, но только на имя ее «создателя» и общественного признания через финансовый механизм верификации.

Возможно, это не имело бы значения, если бы не стояла проблема воли в ее именно каинообразном и авелеобразном виде, которые имеют целью сформировать сегодня различные стратегии управления сознанием. Именно поэтому тезаурус художественного творчества нуждается в семиотической и философской оптике. Семиотика дает понимание регулирующих функций культуры и сотрудничества. Философия выводит понимание целей изображения в его широком толковании в плоскость идеологии, которая должна учитываться в государственных регламентах культуры, образования и воспитания, внутренней и внешней политики. Научиться различать смысл изображения в двух векторах самоощущения — значит сделать это достоянием очевидного пути выбора и осознать знание как духовное знание этого мира, ибо физическое не может быть разрушено, к чему призывал Дж. Кошут, только если вместе с человеком.

История человечества predetermined в Библии, но, возможно, Апокалипсис будет отложен, потому что у человека есть шанс осознать истину как знание, которое соответствует знаку и знамению, как своего рода ожидаемое и воплощенное в какую-либо форму явление, определяющего пророчества. (По Ю.В. Рождественскому, знание происходит от «зна» — знамение. Подробнее в его книге Философия языка. Культуроведение и дидактика. М., 2003).

То есть целевой дискурс изображения важно охарактеризовать прежде из надсистемных факторов художественно-образного процесса, к которым принадлежат: а) фактор демографии; б) отношения сознания и изображения. В последующем эти факторы должны быть применимы к теории в отношении к содержанию искусства как предмету типологии. Здесь мы остановимся на факторе демографии, а две другие темы продолжим позднее.

Итак, фактор демографии и изображения.

Как отмечено выше, численность людей на земле возросла невероятно — с 3 миллионов человек в конце Верхнего палеолита до 7,5–8 миллиардов сегодня. И этот фактор не управлялся никем, при том что эпидемии и войны, природные катаклизмы унесли огромное количество жизней. Прежде всего, отметим, что сами основы образной системы за последние примерно 13–15 тыс. лет в искусстве не изменились. И, скорее всего, основа меняться не будет, поскольку координатная сетка или матрица физического и духовного бытия заключена в трех основных факторах общественной жизни: *природопроизводственных; социоорганизационных; этнорелигиозных*. Это воспроизводится в структуре самой матрицы как условие целостности сознания. Изменяется, а вернее, уточняется взгляд исследователя на содержательные аспекты прошлых изображений: его причины, структуру изображения, композиционное решение, пластические оценки формообразования, меру экспрессии или созерцания и др. Цель же изображения, которое искусствоведение выражает формулой «ансамбль как образная система», а семиотика интерпретирует в категории «знаковый ансамбль», всегда есть условие целостности художественного произведения как тождества целостности самого творческого бытия человека. В то же время изображение ввиду изменения внутренних параметров веры, производства, социальной организации свидетельствует о том, что изображение как система не может находиться в раз и навсегда установленных правилах. Это не вопрос трактовки изображения, например, что было раньше — абстрактное или реалистическое изображение, а вопрос ценностных

факторов, обусловленных типологическими критериями жизни [5]. Здесь следует сказать, что определение искусства как *способности суждения вкуса*, сформулированное И. Кантом, — это частично справедливое мнение в отношении системных социально-детерминированных правил Нового времени в отношении некоторых идей развития общества и ракурсов их понимания. Но в целом у Канта не верифицированы установки определений — они просто распространяются им на все общество. Они возникали в силу сугубо феноменологической позиции нововременной философии. К счастью, сейчас этот вопрос существует внутри самой философии в ее методологии, но практически малоприменим к философии искусства и искусствознанию. Искусствознание выработало более продуктивный метод восприятия как синоним явления, основанный на анализе культурно-исторических факторов, стилистике произведения, формальных законах формы. В этом смысле наибольшей полнотой метода искусствознания обладает раздел, изучающий законы предметно-пространственной среды в целом, куда также входит и изображение. И именно этот метод обладает перспективой развития, хотя как теория средовой дизайн не спешит распространять свое влияние на теорию общего художественного процесса.

Философская парадигма Канта сама по себе интересна. Однако она не может быть использована в чистом виде по очень простой причине. Суждение вкуса — это феноменологическая характеристика продукта искусства в границах поиска нововременного глоссария, но не внутренней логики образа, которая определениям феноменологии не подчиняется, скорее наоборот, феноменология зависима от поиска художника. И феноменология локализует детерминируемый контент в узком социальном секторе, не учитывая более сложный характер последнего ни в его историческом, ни тем более в доисторическом пространстве, следовательно, типологических, морфологических, но главное — онтологических критериев. Кроме искусствоведения феноменологической особенностью не страдает также и семиотика. Обе дисциплины характеризуют творческое сознание человека в принципе: семиотика в средствах языка и знаковых систем, которые влияют и на невербализованное пространство изображения; а искусство разлито в чувственной ткани «мышления художественной формы». И язык как система понятий, и искусство как мышление в образах «возникают» вместе с человеком и существовали всегда. И в общем виде искусство и его центральная смысловая категория — изображение — есть восстановление в человеке утраченной целостности — красоты истины,

о чем выше отмечено, и обретение творческого сознания, важного для всех сфер жизни и профессий, независимо от конкретной социальной среды.

То есть значение демографической причины изображения важно и очевидно. При 3 миллионах людей на земле (в палеолите) в изображении обнаруживается связь человека и живого (биологического) мира, которые как референты знака интерпретируют мир в его духовной сакральной привязанности, под что подпадет и образ «Венеры»-матери. В мезолите ориентировочная цифра составляет 5 миллионов человек. В это время в композициях также очевидна сакрализация и отображено коллективное действие (охота, сбор меда, военное противостояние, загон скота), но уже возникает идея антропологической Вселенной (Шигирский Дух-покровитель). Далее численность населения нарастает примерно с 7 миллионов человек в неолите до 140 миллионов на рубеже нашей и прошлой эры, и представление о структуре Вселенной в изображении и место в ней человека постоянно уточняется. В эпоху металла на нее спроецированы родоплеменные отношения, где акцентируется изображение человека, семьи, условия политической и социальной специфики и мифосоциальные и этнонациональные связи. Потребность принципиального обновления с начала нашей эры реализуется в европейском мире в монотеизме, а в восточно-азиатской среде — монизме, во внутреннем содержании имеющими важнейшие на сегодня этические постулаты. Интересно, что изображения, принципиально различные в догматике и происхождении, имеют некоторое сходство в мотивах. И там и там используются понятия божественного жертвоприношения, посмертной судьбы, контекст греха. И там и там используются, хотя и в разных контекстах, природные начала. В монотеизме вначале происходит творение духовного (Ангельского) мира и первоматерии. Далее разделяются небо и вода, в третий день вода отграничена от Земли и появляется растительность. На четвертый для управления временем сотворены Солнце и Луна, а на пятый день рыбами и птицами наполняются воды и небеса. На шестой земля порождает душу живую, и Бог создает Адама и Еву, чтобы заботиться о земле и общаться с Богом. В монизме рождение от Отца — божества рассвета Вивасват и Матери Сараньи — божества заката рождаются Яма (санскр. यम — «близнец», который в индуизме именовался богом солнца), в образе которого усматривают общее начало с Осирисом из мифов Древнего Египта, также брат его Ману, который только один остается после Всемирного потопа, и их сестры Ями. Яма отказывается от бессмертия и совершает

самопожертвование ради возникновения мира и человечества. В буддизме прочитывается связь с гимнами «Ригведы»: этим объясняется характер внутренней структуры буддизма, в котором не создаются новые, но переформатируются добуддийские воззрения. В то время как в монотеизме осуществлено принципиальное изменение представления о картине мира.

Искусство Средневековья и Нового времени как наиболее актуальные феномены современной культуры исследованы достаточно глубоко в классической истории искусства. И очевидно, что искусство Нового времени основывается на усилении субъектной идеализации образа человека несвятого.

В момент создания тепловых агрегатов на рубеже XIX–XX вв. на планете проживал примерно 1 миллиард людей. Модерн и эпоха символизма в эту пору формируют сакральный мистический контент изображения, но уже не в отношениях с Творцом, а в духостроительной модели внутреннего мира человека как сакрального. Здесь не обходится без сношений с духовными сущностями этого мира, и это главная проблема символизма. Вместе с тем этот период дал невероятные результаты в обнаружении творческих сил времени, что, однако, вывело искусство в сферу собственно художественных средств, и это не привело к искомому результату. Воссоединение с надличным как воссоединение с «духами воздуха», где во многих случаях критерий целостности искажен, ведет, в частности, к разрушению личности, как это происходит с гением времени — Михаилом Врубелем. Но тем не менее именно Врубель оставил человечеству возможность размышления о содержании и цели изображения. Хорошая иллюстрация заблуждений времени дана в булгаковском произведении «Мастер и Маргарита», написанном позже, в конце 1920-х гг., но характеризующем мистический характер конца XIX — начала XX в.

Далее происходят удивительные события. Пришедший на смену символизму модернизм на место Бога или падшего ангела взгромоздил самого человека, что превращает общественную функцию субъектности в субъектность индивидуального абсолюта. Это в единичном случае может быть забавным, но как тенденция — это эпидемия, болезненная и для искусства, и для художника, и, по сути, процесс еще не завершен, хотя в это время открыты уникальные ресурсы художественной формы. В частности, Матисс и особенно Сезанн фактически создали новую пластическую систему, которую в философском контексте сформулировал Малевич, создавший черный квадрат как знак новой эстетической реальности. Наследием Сезанна объясняют многие замечательные откры-

тия современной живописи и, в частности, в период интенсивного поиска истин в андеграунде в 70–80-е гг. XX в. Но интересно, что в начале 70-х гг. XX в. при 3,5 миллиарда человек на земле начал работу «мирный атом», составивший примерно третью часть энергетического баланса в мире. Информационно-автоматическая индустрия, действующая сегодня, создается при 7,5–8 миллиардах человек. Сегодня весомо значение цифровых коммуникаций, и референт знака обрел вторую оболочку — он стал двойным в фотографии и киноизображении, виртуальным выражением материального знака, а далее возникает цифровое изображение в компьютерных играх и анимации, и чуть ранее — мультипликационных фильмах.

Но важнее то, что вместе с цифровыми технологиями возникает парадоксальная проблема. Результаты развития освобождают людей не только от тяжелого физического, но и интеллектуального труда. Это может стать началом саморазрушения человека, так как выключаются нормы целевых установок жизни, профессии, строительства семьи, рождения и воспитания детей. Встает вопрос о принципиальном в человеке — целостности его сознания и проектности всей будущей культуры. Вопрос целостности, таким образом, необходимо понять как способность человека выйти из круга причинно-следственных связей «технология — культура» и понять технологию не только из производственных задач сферы потребления, но и из представлений о целостности именно сознания человека. Понятие о целостности есть в учении у Апостола Павла: «Разве не знаете, что вы — Храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» Апостол Павел уподобляет человека храму, «проводит аналогию между Святой Троицей и тройственностью человеческого существа <...> Три части храма (внешность, внутреннее управление и сакральное ядро), по мысли апостола Павла, символизируют плоть, душу и дух» [6]. Без понимания целостности человека будут возникать и уже возникают самые разные искушения — о перенаселенности планеты, лишних людях в мире, что искусство выражает силу идеи, а не материала и т. д. Но, как ни парадоксально, вопрос целостности сознания человека полностью в руках самого человека. Целостность обусловлена личным отношением к жизни — волей выбора. Это формируется благодаря духовным приоритетам, которые сообразуются единением людей в творчестве. То есть сегодняшнее время характеризуется не только системными принципами регулирования культуры, экономики, образования и т. д., но в основном волей каждого человека. Постмодернизм как раз характеризует эту свободу и стиль

жизни. Правда, пока эта свобода используется для другого. И чтобы жизнь обрела присущую ей логику творческого бытия, важно превратить идею художественного бытия в идеалогему времени.

Поэтому все, что происходит в области искусства, образования и культуры, есть изменение не принципов жизни — искусство и изображение всегда одинаково важны, — но волей обнаружения человеком своей целостной природы. Необходимо осознание онтологических правил изображения, которые до сих пор трактуются в позитивистской, по сути, формулировке «бытия как такового». То есть в тезаурусе протекающего культурного процесса эта категория сохраняет прошлые, во многом неактуальные и в основном неполные, оценки бытия, где духовное формулируется в приоритетах физического, чего, безусловно, недостаточно, так как мир и культура метафизичны. Этот вопрос рассмотрим в следующих текстах, и прежде всего мы постараемся охарактеризовать соотношение сознания и изображения, а также методологические принципы триединства семиотики, искусствознания и философии.

#### Список литературы

1. *Лотман Ю.М.* О природе искусства // Ю.М. Лотман. Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М., 2010. — С. 114.
2. *Шпет Г.Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство. — 1923. — № 1.
3. *Шпет Г.Г.* Сознание и его собственник // Г.Г. Шпет. Философские этюды. — М., 1994.
4. *Плотников Н.С.* Искусство и действительность. Гегель, Шпет и русская эстетика // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2015. — № 4 (32). — С. 78.
5. *Кошаев В.Б.* Типология искусства // Теория и история искусства. — 2020. — № 3/4. — С. 21–36.
6. *Пивоваров Д.В.* Религиозно-философские модели человека: трехмерный человек // Гуманитарные исследования. — 2014. — № 3 (4). — С. 29–34.

#### References

1. *Lotman YU.M.* O prirode iskusstva // YU.M. Lotman. Schemu uchatsya lyudi. Stat'i i zametki. — M., 2010. — S. 114.
2. *SHpet G.G.* Problemy sovremennoj estetiki // Iskusstvo. — 1923. — № 1.
3. *SHpet G.G.* Soznanie i ego sobstvennik // G.G. SHpet. Filosofskie etyudy. — M., 1994.
4. *Plotnikov N.S.* Iskusstvo i dejstvitel'nost'. Gegel', SHpet i russkaya estetika // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sociologiya. Politologiya. — 2015. — № 4 (32). — S. 78.

5. *Koshaev V.B.* Tipologiya iskusstva // Teoriya i istoriya iskusstva. — 2020. — № 3/4. — S. 21–36.

6. *Pivovarov D.V.* Religiozno-filosofskie modeli cheloveka: trekhmernyj chelovek // Gumanitarnye issledovaniya. — 2014. — № 3 (4). — S. 29–34

УДК 7.01  
ББК-1

## К ПРОБЛЕМЕ СИНКРЕТИЗМА И УНИВЕРСАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Л.С. БАКШИ

АНО ВО «Институт современного искусства»  
121357, Москва, Новозаводская улица, д. 27а  
e-mail: ludmila.bakshi@gmail.com

*Эстетическое пространство культуры и искусства в XXI в. все больше уступает место пространству игры, соучастия, интерактивности. Процесс этот занял почти полтора столетия — с конца XIX в. вплоть до наших дней. Искусство как культ отдельного таланта уходит в прошлое. А вместо него приходит культ универсализма. Точкой притяжения стал театр. Стираются жанровые границы, рождается новый синкретизм, ищутся новые формы и способы бытования зрелищных жанров. Что сулит нам смена культурных установок, остается до конца неясным, но она тесно связана с будущим нашей культуры.*

**Ключевые слова:** парадигмы культуры, пространство художественного творчества, смена культурных приоритетов, конвенция игры, взаимодействия, новый синкретизм, универсальная природа человека, культ универсализма, мифологизация культуры и истории, размывание границ жанра.

## ON THE PROBLEM OF SYNCRETISM AND UNIVERSALISM IN CONTEMPORARY ART

L.S. BAKSHI

АНО ВО "Institute of Contemporary Art"  
121357, Moscow, Novozavodskaya street, 27a

*The aesthetic space of culture and art in the 21st century is increasingly giving way to a space of play, participation, and interactivity. This process took almost a century and a half - from the end of the 19th century to the present day. Art as a cult of individual talent is becoming a thing of the past. And instead comes the cult of universalism. The theater has become a point of attraction. Genre boundaries are being erased, new syncretism is being born, new forms and ways of existence of spectacular genres are being sought. What the change of cultural attitudes promises us remains unclear to the end. But it is closely related to the future of our culture.*

**Key words:** paradigms of culture, space of artistic creation, change of cultural priorities, convention of play, interaction, new syncretism, universal human nature, cult of universalism, mythologizing culture and history, blurring the boundaries of genre.

Я опубликовала несколько статей о проблемах, связанных с новым вектором развития современной культуры. Их основной посыл: эстетическое пространство уступает место пространству игры, соучастия, интерактивности. Но что сулит нам эта смена культурных установок, все же остается до конца неясным.

«Как известно, жизнь любого человеческого сообщества протекает в разных пространствах: ритуала, быта, игры, эстетического наслаждения... Речь идет не о реальных выделенных помещениях, а о соответствующих конвенциях. Они могут быть сформулированы или существовать в виде неписаных правил. Эти конвенции всегда транслируют определенную систему ценностей. Культура — и есть совокупная деятельность общества в разных пространствах, связанных иерархией. Говоря о культуре народа и (или) исторического периода, мы имеем в виду не только религию и искусство, но и манеру одеваться, кухню, бытовые привычки. Но главное — художественное творчество в конце концов концентрируется в том пространстве, которое в данном сообществе является приоритетным.

Институция пространства — фундаментальная, потому что конвенция напрямую формирует выразительные средства языка культуры, определяет систему ценностей и модель миропонимания» [2, с. 8]. Конечно, эта смена не была одномоментным актом. Она заняла почти полтора столетия: с конца XIX в. вплоть до наших дней. В последние десятилетия конвенция игры, интерактивности, соучастия стала доминировать в разных областях культуры и науки и ярко обозначилась в художественном творчестве.

Как это проявляется?

Прежде чем дать ответ на этот вопрос, нужно отметить, что художественное творчество в современном мире принципиально отличается от того, что мы привыкли называть искусством. И сам вопрос о том, что же такое искусство, оказывается дискуссионным в наши дни. Вот, например, что пишет об этом Ирина Антонова: «...На рубеже XIX и XX веков происходит трагедия вселенского масштаба, когда рушится целая система, целый образ мира, каким он был запечатлен в искусстве до того. Происходит полное отрицание всего того огромного пути, который был пройден искусством, — и этот процесс развивался на протяжении всего XX века. Где-то в начале 1970-х начинается следующий этап: постмодернизм — то, с чем мы непосредственно связываем феномен современного искусства. В художественной сфере появляются явления, которые, на мой взгляд, не вписываются в понятие того, что на протяжении столетий называлось искусством. < ... > Перед нами нечто совершенно

иное, и его не надо принимать в качестве искусства и называть тем же словом. Не надо прятать за привычным термином «искусство» — надо найти новый, свой собственный. Вы увидите, что рано или поздно определение для этого вида творческой деятельности человека обязательно будет найдено» [1].

Традиционные инструменты анализа оказываются неприменимыми в новых реалиях. Чтобы выработать адекватный инструментарий, необходимо осознавать импульсы, движущие культурный процесс. Попытаемся их сформулировать.

Точкой притяжения новой культуры стал театр. Не как вид искусства, а как *идея неразрывной связи разных видов искусств*: не только на сцене, но и в кино, на телевидении, в интернете, в реальной жизни (флэш-мобы, реконструкторы, активисты), во всех сферах, где мы имеем дело со зрелищем. Это явление я бы назвала *новым синкретизмом*. Речь не о том, что на наших глазах концерты превращаются в шоу и перформансы, а выставки художников — в мультимедийные интерактивные представления. Стремление к театрализации разных искусств можно было заметить еще в 70–80-е гг. XX столетия, когда появились театр художника (Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Роберт Уилсон), театр композитора (инструментальный театр Маурисио Кагеля, Карлхайнца Штокхаузена) или театр танца Пины Бауш. Эти особые формы театра уходят на периферию, и на их место приходит театр как таковой, где в неразрывном единстве сосуществуют архитектура, пластика, живопись, музыка, цирк, слово, танец, видео, действие.

Отдельные виды искусства, так строго отделенные в недавнем прошлом друг от друга, стремятся воссоединиться.

Любопытна и показательна эволюция одного из крупнейших современных театральных деятелей Хайнера Геббельса — композитора и режиссера. На европейской сцене он дебютировал в начале 1990-х спектаклем «Черным по белому», который принес ему мировую известность (премия Таормина за 1994 г.). Это был спектакль для знаменитого *Modern Ensemble*, любимого всеми поклонниками музыкального авангарда. «Черным по белому» воспринимался как кредо композитора-режиссера. Музыкальная стихия явно была на первом плане в этом действе. Однако в последние десятилетия его художественное мышление принципиально изменилось. Вот о чем поведал Хайнер Геббельс в интервью со мной летом 2015 г.: «В 80-х — начале 90-х мне было важно, чтобы музыка вообще заняла свое хоть какое-то место в спектакле, чтобы она перестала служить сюжету и не была иллюстративной. То же самое касается и фильмов. Но сейчас я продвинулся дальше

и считаю, что и музыка — не самое главное. Музыку тоже нужно немножко отодвинуть, но не в том иерархическом смысле, что самое главное — это сюжет или слово, а в смысле некой полифонической взаимосвязи, в которой каждый из элементов должен занимать свое место. Сейчас, когда я работаю над спектаклями, я встречаюсь с актерами, которые привыкли быть в центре внимания, на самой верхушке театральной иерархии. И мне приходится объяснять, что актер — только часть общей картины. Он должен взаимодействовать со всем, что есть в спектакле, на равных. То же самое касается и музыкантов. Это театр, в котором все компоненты: свет, звук, текст и так далее, — постоянно взаимодействуют. Поэтому и музыке в данной ситуации необходимо иногда отступить назад, чтоб вышел вперед свет, или действие» [3, с. 101]. Геббельс начинал с создания авторского театра, а пришел к идее театра как соавторского творчества, где все виды искусств сосуществуют на равных.

Напомню, что именно театр был отправным пунктом для искусства Нового времени. Там зародилось эстетическое пространство, сформировалась идея на плоскости воссоздать объем. Из театра проросли другие виды искусства, в частности автономная симфоническая музыка [6]. Театр был точкой культурного взрыва, связанного с идеей искусства Нового времени. Он давал импульс для возникновения абсолютно новых явлений. А сейчас театр становится точкой притяжения. Происходит обратный процесс — собирание всех искусств в синкретически неразрывное единство. Центробежная энергия сменилась центростремительной.

В чем же проявляет себя это новое и такое архаическое синкретическое мышление?

Во-первых, принципиальным отсутствием *конвенции авторства*. Уже более пятидесяти лет философы и культурологи говорят о смерти автора, что, конечно, не имеет никакого отношения к смерти творческих людей, нечто созидающих. Наоборот, количество авторов по всему миру благодаря Интернету увеличилось на несколько порядков. Речь идет о смерти *конвенции* авторства.

Автор — единственный, кто имеет право голоса в большом собрании. Публика этого права вообще лишена. А все, кто находится на сцене, вместо права голоса получают право на «подголосок». Даже если речь идет о спектакле или о симфоническом произведении, где действуют множество персонажей (видимых или только слышимых). И спектакль, и симфония — всегда монолог приподнятого над толпой автора. Автор выражает свой взгляд на мир от имени своих современников, потому что он избранный. Ему деле-

гируют это право, признавая его талант и способность выразить общественный идеал лучше остальных. Все компоненты театрального действия — декорация, музыка, костюмы, свет, реквизит и т. д. — впрямую следуют авторскому посылу. Если это драма, то все соответствует слову, если опера — музыке. Пафос любого классического произведения — увековечить текучее время. «Остановись, мгновенье, ты прекрасно». Фигуративная живопись — остановленная на века мизансцена. Об этом писал художник и писатель Максим Кантор [5]. А идея симфонизма (в целом) — обобщение театральной драматургии. В идее обобщения содержится стремление преодолеть сиюминутное и конкретное, возвыситься над ним. Так, например, «Ромео и Джульетта» П.И. Чайковского увековечивает не образы героев Шекспира, а идею любви, которая противостоит всем конфликтам окружающего мира. Именно поэтому классическое искусство, как говорила Ирина Антонова, есть ФФ» [1]. То есть законсервированный на века. Об этом же писал и Б. Пастернак, называя художника заложником вечности у времени в плену.

На заре XX в., когда возникла профессия режиссера, театр остро нуждался в современных авторах. Невозможно было представить себе, как может существовать искусство сцены вне нового слова, новых конфликтов, новых героев. Тогда между театрами шла острая борьба за авторов. Известны перипетии конкурентных сражений между театрами обеих российских столиц за Чехова и Горького, которую выиграл МХАТ. Но к концу XX в. картина кардинальным образом изменилась. Оказалось, что публика гораздо охотнее ходит на знакомые произведения — как в драме, так и в опере. Представление о том, что современный автор нужен театру, сохранилось, но чем дальше, тем больше это становится тягостной обязанностью для руководства этих организаций. Заказывают современную оперу, которую покажут несколько раз в сезон только для того, чтобы забыть ее навсегда.

В чем-то похожая ситуация и в драме. Там больше драматургов, чем композиторов в опере, но специально выделенных нишах. Сегодняшняя публика предпочитает в тысячный раз посмотреть «Евгения Онегина» Чайковского или «Три сестры» Чехова. Зрителя притягивает новая трактовка общеизвестных слов, музыки и сюжетов. И чем смелее интерпретаторы, чем неожиданней их находки, тем громче успех.

Современная художественная практика отрывает произведение от его создателя и времени, его породившего. Превращает в некое подобие мифа, который принадлежит всем и существует как бы вечно. И смысл постановки — *актуализация этой условной вечности.*

Произведения мировой литературы — от Античности до классики XX в., а также исторические и мифологические герои, включая сказки и современную фантастику, — существуют в нынешней культуре вне исторической перспективы, а как бы одновременно и на равных. Я уже много писала о феномене перевода Шекспиром «бродячих» сюжетов в литературу. Сегодня происходит обратный процесс. Повседневная практика предполагает абсолютную свободу в обращении с авторским текстом. Так, герои Чехова могут летать на самолетах и посылать друг другу факсы, как в постановке «Вишневого сада» Матса Эка. Герои Шекспира выражаются на современном сленге. Такие примеры можно приводить бесконечно долго.

Современная культура тяготеет к актуальности, сиюминутности. Идея, которая стимулировала появление классического искусства, из нее выветрилась. Она опирается на модель театра, который существует только здесь и сейчас, и длится ровно столько времени, сколько длится представление.

Мифологизация культуры и истории, установка на их актуализацию впрямую связаны с темой, с которой я начала: новая конвенция в культуре — это игра, соучастие, интерактивность. Потому что в процесс интерпретации втягивается зритель.

Новый синкретизм принципиально изменил язык культуры. В его основе лежит идея смыслового контрапункта разных искусств. В свое время я написала статью «Вижу одно, слышу другое» [4, с. 159] о том, как нынешняя культурная практика нарушает классический принцип соответствия всех компонентов целого авторскому слову в драме, кино, на телевидении. Или музыке — в опере. Сегодня принцип соответствия вообще не работает. Обязателен смысловой контрапункт между музыкой, действием и словом. Но этот же принцип распространяется не только на музыку, но и на все остальные компоненты зрелища. Костюм, сценография, видеоряд, хореография, свет живут как бы самостоятельной жизнью, не подчиняясь литературному тексту или музыкальной драматургии.

Принцип рассогласования — не нарушение известного закона согласования, а *установление нового. Контрапункт возникает как параллельно существующие другие планы и другие сюжеты.*

На смену конвенции авторства приходит *конвенция соавторства.* Вместо солирующего голоса автора и аккомпанемента всех остальных голосов приходит смысловая полифония, многоголосие, контрапункт. Если бы на сегодняшнее представление классической пьесы попал зритель XIX — начала XX в., он бы вообще не понял, о чем идет речь, потому что костюмы, музыка, сценография показа-

лись бы ему не просто из другого времени, но и вообще из другой пьесы.

Каждый соавтор представления ведет свою линию, и это обстоятельство втягивает зрителя в процесс интерпретации содержания. Представление о целостности увиденного и услышанного каждый зритель складывает по-своему. Не могу удержаться, чтобы еще раз не процитировать Хайнера Геббельса, который в беседе со мной сказал, что никогда не чувствует себя автором. Спектакль создается командой соавторов. А о содержании своих спектаклей он узнает из откликов зрителей. О коллективной режиссуре в театре рассказывала и известный французский театральный критик Беатрис Пикон-Валлен. Вот фрагменты из ее интервью: «Многие группы занимаются коллективным творчеством и коллективной импровизацией. Для Франции это сейчас тенденция. <...> Я думаю, на то много причин, и довольно трудно все перечислить <...> Границы между видами искусств смыты. Свобода. Театр сейчас — взрыв форм. Люди, которые занимаются светом, звуком, видеозаписью, видеопроекцией, спецэффектами, — это всё художники, не подчиненные Режиссеру с большой буквы. В этих творческих бригадах много специалистов, они решают разделить власть. Раньше режиссер мог знать, как делается свет, звук, использование кино было редкостью в театре. Теперь же ему сложно быть в курсе всех новых технологий. Чтобы использовать их в спектакле, нужны не советчики, а сотворцы. Поэтому власти у режиссера теперь меньше. <...> Да, он не единственный автор. Авторство — коллективное. Так — во всех молодых группах. В новом театре режиссер важен как участник. И это очень интересно, режиссура меняется. XX век был веком режиссуры с большой буквы, а сейчас... мы не знаем, каким он будет, но, мне кажется, режиссер вряд ли вернет себе большую власть. <...> Каждая театральная команда имеет свой закон работы. Театр экспериментален» [7, с. 173].

В современной культуре — театре, кино, телевидении — возникает не эстетическое пространство, а пространство взаимодействия и соучастия, где результат напрямую зависит от зрителя. Если эстетическое пространство транслирует некую идею, которую зритель может воспринять или не воспринять, то современная культура делает зрителя соучастником, разрушая условную четвертую стену. В последние десятилетия развивается идея втягивания зрителя в развитие драматургии, когда ему напрямую предоставляется право выбрать сюжетный поворот.

Новый синкретизм — не возвращение к архаике. Принцип контрапункта роднит его с европейской культурой эпохи Средне-

вековья и Возрождения — времени развития полифонической музыки, где равенство голосов символизировало равенство верующих перед Богом.

Искусство как культ отдельного таланта уходит в прошлое. А вместо него приходит идея сосуществования искусств — культ универсализма. С этим связано и стирание жанровых границ. Разнообразные жанровые миксты, которые мы видим на современной сцене, поражают воображение. Искусство конной выездки спокойно сочетается с модерн-танцем, музыкой Стравинского и Булеза (Театр Бартабаса, Франция), клоунада — с симфоническим концертом (Концерт-шоу Гидона Кремера и Кремераты Балтики со Славой Полуниным), искусство акробатики — с чеховской драматургией (спектакль Даниэле Финци Паски, Швейцария). Нередко эти миксты связаны с индивидуальными качествами создателей и участников зрелища.

Пафос современной культуры — самовыражение человека как универсального существа. Этим современная культура также принципиально отличается от классической. Там от артиста требовалось как минимум соответствие стандарту: определенный тип фигуры, чтобы стать балериной, растяжка и длина пальцев для пианистов и скрипачей и т. д. Сначала ты должен соответствовать неким параметрам, чтобы попасть на сцену, а дальше — делать что-то, чтобы возвыситься над ними. При всех нужных качествах и выучке среднестатистической балерине, чтобы стать примой, необходимо обладать какими-то уникальными, превосходящими стандарт достижениями. Например, самым высоким прыжком.

Современная культура не опирается на стандарт. Человек интересен сочетанием своих самых неожиданных умений. И это видно не только в творчестве крупнейших мировых звезд. Музыканты заговорили. Гидон Кремер с ансамблем «Кремерата Балтика» сделал программу «Все о Гидоне». Музыкальные номера чередуются с рассказом солиста о себе. Заговорили и даже запели на концертах дирижеры, что немислимо в традиционной конвенции. Оперные певцы, артисты балета стали активно проявлять свои таланты на драматической сцене. Сегодня это стало уже повседневной практикой.

Классическая культура требовала от человека узкой специализации — скрипач, трубач, писатель, композитор. А современная оставляет ему возможность *быть самим собой*.

Повторю: это напрямую связано с абсолютно другим представлением об идеале человека. Вместо культа одной уникальной способности («Я — поэт. Этим и интересен», — говорил Маяковский) — *культ универсальной природы человека*.

Сама установка этой культурной парадигмы на взаимодействие делает возможным диалог людей разных культур, поскольку не требует единого языка для всех. Эта открытость новой парадигмы особенно актуальна в эпоху глобализации и разрушения культурных границ. И принципиально отличается от классической с ее установкой на европоцентризм. Мир перестал делиться на культурный центр и экзотические окраины, как это было еще в недавнем прошлом. И в этом смысле новая парадигма игры, соучастия претендует на универсализм, пытаясь распространиться на весь земной шар. Мультикультурализм — явление прежде всего культурное, а только затем политическое.

Новый синкретизм предполагает равенство всех культурных традиций. Однако это явление на сегодняшний день остается явно ощутимым вектором развития, а не свершившейся реальностью. Перемены, которые, как нам кажется, происходят в наши дни, очень быстро, заметно тормозятся привычками нашего мышления, которое не успевает их осознать.

Парадигма игры и соучастия делает ненужным поиск какого-то нового современного языка. Сегодняшняя культура говорит на многих языках одновременно. Бах может соседствовать с авангардом и шаманским камланием. И развитие культуры происходит в другой сфере — в сфере поиска новых форм бытования. Еще раз повторю, что театр в современной культуре становится точкой притяжения не как вид искусства, а как идея взаимодействия разных искусств.

Установка на взаимодействие — диалог и полифонию — открывает поразительные возможности в культуре.

Однако по всему миру продолжают поддерживать отмирающие виды и направления искусства, которые давно уже «музеефицировались». Если спросить любого эксперта, в нашей стране или за рубежом, они обязательно скажут, что нужно поддерживать оперу, авангардную музыку или авторское кино. Так как они без серьезных финансовых вливаний просто не выживут. В наших представлениях живет мысль о том, что авангард — вечный двигатель прогресса в культуре. Дескать, так было всегда: художник открывает что-то новое, современники его не понимают, но в конце концов он оказывается прав, и последующие поколения движутся по проложенному им курсу. Этот миф продолжает жить в умах искусствоведов несмотря на то, что авангард еще в XX в. явно исчерпал свои возможности.

В наследство от эпохи конвенции авторства нам досталась целая пирамида общественных институтов. Поскольку автор — избранный, необходимы институты отбора. Это — многоступенчатая

система образования, профессиональных творческих союзов, а также критики. Сама эта конвенция предполагала массовое желание попасть в круг избранных, что обеспечивало громадные конкурсы в творческие вузы. Вторая ступень пирамиды — структуры, обеспечивающие функционирование авторства. «Не продается вдохновение, но можно рукопись продать», — как писал А.С. Пушкин. Люди, которым можно продать рукописи, партитуры, продюсерские центры, издательства, филармонии, театры, фирмы звукозаписи, выставочные центры и т. д. — коммерческие и некоммерческие институты, поддерживающие авторов и зарабатывающие на нем. Третий этаж пирамиды — искусствознание, наука об искусстве.

К новым реалиям быстрее приспособляются коммерческие структуры, которые находят какие-то компромиссы в борьбе за копирайт в эпоху Интернета. Образование, критика и наука явно не успевают за временем.

В одной статье нереально рассмотреть множество проблем, возникающих в связи со сменой культурных установок. Но то, что эта перемена напрямую связана с будущим нашей культуры, абсолютно ясно. Пора инициировать большой и серьезный разговор на эту тему.

#### Список литературы

1. Рушится запечатленный в искусстве образ мира. Президент ГМИИ Ирина Антонова раскрывает профессиональные секреты директору «Гаража» // lenta.ru: сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2014/11/13/antonova/> (дата обращения: 01.08.2021).
2. Бакши Л. О пространстве в искусстве. Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика: Сб. научных статей. Вып. VIII. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2015. — С. 8.
3. Бакши Л. Диалог о театре. Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Геббельса // Вопросы театра / Proscenium. — 2018. — № 3–4. — С. 98–107.
4. Бакши Л. Вижу одно, слышу другое // Театр. — 2002. — № 2. — С. 159.
5. Кантор М. Бунт официанта // Эксперт: сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://expert.ru/expert/2012/33/bunt-ofitsianta/> (дата обращения: 02.07.2017).
6. Конен В.Д. Театр и симфония. — М., 1986. — 365 с.
7. Пикон-Валлен Б. Время симбиоза // Петербургский театральный журнал. — 2014. — № 1[75]. — С. 173.

#### References

1. Rushitsya zapечатlennyy v iskusstve obraz mira. Prezident GMI I Irina Antonova raskryvaet professional'nye sekrety direktoru "Garazha" // lenta.ru. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/11/13/antonova/> (data obrashcheniya: 01.08.2021).

2. Bakshi L. O prostranstve v iskusstve // Voprosy muzykoznaniiya: Teoriya. Istoriya. Metodika. Sb. nauchnykh statey. Vyp. VIII. — M.: Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta. — 2015. — S. 8.
3. Bakshi L. Dialog o teatre. Beseda Lyudmily Bakshi i Khaynera Gebbel'sa // Voprosy teatra / Prosaenium. — 2018. — № 3–4. — С. 98–107.
4. Bakshi L. Vizhu odno, slyshu drugoye // Teatr. — 2002. — № 2. — S. 159.
5. Kantor M. Bunt ofitsianta // Ekspert. URL: <http://expert.ru/expert/2012/33/bunt-ofitsianta> (data obrashcheniya: 02.07.2017).
6. Konen V.D. Teatr i simfoniya. — M., 1986. — 365s.
7. Pikon-Vallen B. Vremya simbioza // Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. — 2014. — № 1[75]. — S. 173.

## *История изобразительного и декоративно-прикладного искусства*

УДК 7.01  
ББК-1

### **МИФОЛОГИЯ, СЕМАНТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА ПЕРМСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БРОНЗЫ КАК СТИЛИСТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА**

**Н. В. КОШАЕВ, В. Б. КОШАЕВ**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: [koshaev@gmail.com](mailto:koshaev@gmail.com)

*В статье рассматриваются стилевые тенденции, связанные с мифопоэтическими, семантическими и художественными факторами стилистической специфики феномена пермской бронзы в регионе Западного Приуралья. Важно рассмотреть особенности формообразующих и декоробразующих принципов бронзовых изделий как эстетических феноменов вещественности художественного образа. Проблема морфологии здесь тесно связана с характером формообразующих принципов.*

**Ключевые слова:** пермский звериный стиль, искусствоведение, критерии стиля, художественный образ.

### **ANCIENT AND MEDIEVAL PERMIAN BRONZE: OBJECT, SUBJECT AND METHODS OF RESEARCH**

**N. V. KOSHAEV, V. B. KOSHAEV**

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, st. B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*The article examines the stylistic tendencies associated with the mythopoetic, semantic and artistic factors of the stylistic specificity of the Permian bronze phenomenon in the Western Urals region. It is important to consider the features of the form-building and decor-forming principles of bronze items as aesthetic phenomena of the materiality of an artistic image. The problem of morphology here is closely related to the nature of the formative principles.*

**Key words:** Perm animal style, art history, style criteria, artistic image.

### Мифология, семантика и художественная форма

«Складывается впечатление, что современная наука все больше отдаляется от человека. Он ей не очень интересен в своей целостности. Современная наука как бы “расчленила” человека на части, каждой из которых занимается специальная отрасль знания. Психологи, лингвисты, этнографы, историки и т. д. смотрят на человека, изучают его с позиции своей науки. В результате подобного фрагментарного подхода человек как целостная структура просто исчезает. Он как бы теряется в этих узких по своей направленности исследованиях. И даже такие науки о человеке, как, скажем, этнология (которую, кстати, на Западе принято называть культурной антропологией), а также история, религиоведение, психология, изучают человека в определенных, ограниченных рамках, со своей точки зрения, в результате — достаточно поверхностно» [1]. Эти слова Г.В. Зубко достаточно точно фиксируют общую проблематику теории мифа — его образно-эпистемологическую функцию. В частности, автор глубоко уверена, что «Миф не является текстом, точнее — он не сводим к тексту. А ведь именно так он обычно рассматривается в литературе. Я полагаю, что текст — всего лишь один из аспектов, или, вернее — проекций мифа. Как древнее знание, представлявшее собой совокупность многочисленных идей и концептов, миф находил свое отражение практически во всех явлениях культуры, в том числе в памятниках древнего искусства, древних символах, сакральных постройках, в орнаменте, узорах на одежде, ритуалах, священных танцах и т. д. И это совершенно естественно, поскольку миф инкорпорирован во все сферы культуры. <...> Миф — это большая загадка. Загадочным остается вопрос о возникновении мифа. Действительно, кто создал миф? Выдающийся специалист в области мифа А.Ф. Лосев утверждал, что без мистики нет мифа. Древнегреческий философ V в. н. э. Прокл, учение которого о мифе, кстати, высоко оценивал А.Ф. Лосев, видел в мифе умный символ Бытия. А, по мнению великого Пифагора, символ связывает трансцендентную реальность и нашу действительность. Из этого вытекает тезис о роли Мифа как посредника между двумя мирами. Поразительным является удивительное сходство мифологий народов, живших в разные эпохи и удаленных друг от друга на значительные расстояния. Факт удивительного совпадения мифов разных народов, естественно, требует какого-то удовлетворительного объяснения» [1].

Вопросы, которые задает Галина Васильевна, — это главные вопросы, на которые надо искать ответы, даже если нет уверенности в их полной достоверности.

В связи с этим центральным вопросом мифа является проблема понимания в мифе места человека, поскольку основной целью ранних систем изображения выступают именно отношения человека со сверхъестественными силами, и это проблема сохранения рода / племени / самого человека. Вырабатывается структура сакрализованного действия в обряде и ритуале, как своего рода драматургия в способах достижения единства со сверхъестественным. «Драматургическая» форма оформлена художественными и эстетическими законами. Обряд и правила поведения устанавливаются по отношению к картине мироздания. При этом само обрядовое действие выполняется человеком, и его присутствие — факт включенности в целеполагание обрядового действия — в культ — как связь со сверхъестественным. И поэтому чаще всего изображение самого человека в картине мира преследует цели не бытийности (эту функцию выполняет носимая человеком вещь), а условия бытия в его онтологическом смысле — как идея включенности образа человека (его чаще соотносят с шаманом и жрецом, но также это, возможно, указывает на заупокойный культ, связанный с переносом птицей человека в «тот мир»). Поэтому можно предположить, что в космогонических многоуровневых моделях образ человека изображает не человека, а идею антропоморфности пространства. Также и композиция семьи выражает не конкретную семью, а идею семьи как новую ценность. Все является предельно общим — объектом, противостоящим субъекту (самому человеку) и одновременно ему принадлежит и сам субъект. Поэтому можно заключить, что для древнего сознания не стояла проблема противопоставления я — природа, мы — природа, человек — внешнее пространство. Пространство-объект было одновременно и образом внешнего, и сутью внутреннего в человеке. И человек маркировал себя атрибутами внешнего, подтверждая, что он являлся частью его. Это очень любопытная ситуация, когда в структуре композиции сакрального предмета нет точного места человека — антроп неперсонален, но присутствие его мыслится во всеобщем. Связывает мир и человека миф и мифопоэтика, которые особым сакрально-эстетическим образом синтезируют интеллектуальное и чувственное отношение к миру. В этом смысле интересна традиция развития антропоморфного образа.

Сематизацию материалов по проблеме состава и функций образов населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа (VIII в. до н. э. — III в. н. э.) провел К.И. Корепанов, назвав это «искусством», что, как мы отмечали выше, неточно ввиду специфики художественности, но дает матери-

ал как систему по изображениям этого времени [2]. И при этом можно отметить, что общего отношения к мифу как «точному» источнику знания о древней жизни пока не сложилось. Объемный и подробный материал содержится в академических источниках («Мифы народов мира», «Народы России» и др.). У некоторых этносов сохранился национальный эпос — всем известна карело-финская «Калевала» и эстонская «Калевипоэг». Мордовский народный эпос «Масторава» оформлен совсем недавно благодаря продолжительной работе по его синтезу многими исследователями мордовских мифов. Тем не менее материал исследования К.И. Корепанова (здесь дается оглавление) важен ввиду систематизации, как общее полотно образов ананьинского времени. Этот аспект, конечно, нуждается в определении характера мифопоэтики как опыта донаучного знания, и прежде всего — отношения ученых к проблеме самой мифологии.

Поэтому понятие мифа как специфической природы «знания», представленного в художественной форме, может и должно быть реконструировано именно средствами искусствоведения, если речь идет об образности изделий бронзового круга. В семантике такая работа идет давно и продолжает вестись, прежде всего — в понимании специфических функций мифа (В.Я. Пропп, Л.А. Динцесс, В.А. Городцов, А. Афанасьев). Одной из обобщающих работ по мифу является труд Е.М. Мелетинского («Поэтика мифа») с обзором теорий мифа XX в., где он характеризует аспекты первобытной и древней мифологии и трактует понятие «мифологизм». Неподтвержденным можно считать лейтмотив высказываний М.И. Стеблина-Каменского в отношении мифа, который звучит так: «миф — это такое творчество, при котором фантазия принималась за реальность». Важную перспективу подходов к пониманию мифа изложил Люсьен Леви-Брюль — французский этнолог, автор реконструкции мышления первобытного человека в книгах «Сверхъестественное в первобытном мышлении» и «Первобытная мифология». Новые подходы к мифу сделал Клод Леви-Стросс, также французский исследователь — философ, этнограф, социолог, исследователь первобытного родства, мифологии, фольклора [3]. К. Леви-Стросс «совершил переход от символической теории мифа (Юнг, Кассирер) к собственно структурной, использующей операциональные методы теории информации и структурной лингвистики» [4].

У многих народов эпос не сохранился, как например, у удмуртов, но фольклористам удалось зафиксировать ряд материалов, легших в основу издания «Мифы и сказки удмуртского народа».

Эти материалы являются условием продолжения научных исследований и, возможно, специфического объекта реконструкции.

В общем, можно отметить, что миф как феномен изобразительного искусства древнейших времен и заключенные в изображении художественные способы познания мира отличаются от законов фольклорной формы.

Что касается конкретных точек зрения на древние финно-угорские источники, то, например, Д.А. Изосимовым, изучавшим материалы культовой праистории, фольклорные данные, этнографические свидетельства, высказано предположение, что основные элементы мифо-ритуальной практики населения горно-лесной полосы Среднего Урала, мифологические картины мира, начиная с эпохи неолита-энеолита основаны на образе горы и ее составных элементов: скальных образований и пещер, о чем свидетельствуют орнаментация керамики, расположение отдельных категорий культовых предметов, организация сакрального пространства, а также скопление разновременных и разнотипных памятников на вершинах, у основания скальных образований, а также в устьях пещер [5].

Общей сложившейся позицией в отношении мифологических представлений финно-угорских народов считается зарождение их в III–II тысячелетии до н. э., а к первому тысячелетию нашей эры сложились собственные, но близкородственные прибалтийско-финские (эстонские, карело-финские, вепсские, ижорские и пр.) саамские, мордовские, марийские, удмуртские, коми, обских угров и венгерские мифологические представления<sup>1</sup>.

Единым для всех финно-угорских народов является представление о трехслойной структуре мира: небо с полярной звездой посередине, земля и подземный мир холода и мрака. Боги в финно-угорской традиции, как полагают, восходят к прафинно-угорскому божеству, чье имя связано с названиями неба в финской и карельской — Ильмаринен, саамской — Ильмарис, удмуртской — Инмар, коми — Ен культурах. У финнов встречается Юмала, эстонцев — Юммал, марийцев — Юмо (Кугу-Юмо), обских угров — Нуми-Торум.

Сходны и космогонические мифы: о ныряющей птице; творение мира из яйца; три основные зоны — небо с Полярной звездой в центре, земля, окруженная водами океана, подземный мир (холод и мрак). Мировая ось — гора, столп, дерево. Земля населена женскими божествами, иногда дочерьми, иногда супругами высших

<sup>1</sup> Материал по финно-угорской мифологии доступен не только в печатных, но и в электронных источниках.

богов. Огромное число покровителей-духов населяют природные пространства. Нижний мир заполняет противник бога, творец зла, со злыми духами и мертвецами — Керемет у удмуртов.

В отношении простейших антропоморфных и зооморфных изображений сложилось представление о них как о заместителях настоящих жертв и вместилищ душ, что выразилось изображением первопредка или духов, которым было посвящено жертвоприношение. Так, волк был вместилищем темной души воина (С.Н. Кореньюк) [6]. Предметы являлись оформлением костюма, а фигурка выполняла функции духа-помощника. Здесь вопрос в том, что изделия были не просто символами, а именно вместилищами жертвенных сущностей. И то, что отдельные символы эволюционировали в пластины со сложным структурным составом — есть свидетельство вдруг открывшегося человеку понятия космогенеза с его большим сакральным значением. Эти пластины вешали на столбы на селищах, где находят домашние святилища. В угрской культуре почитаются символы духов-покровителей — через подношения божествам (иттарм — временное вместилище душ умерших родственников); отлитых из свинца фигурок животных; а также атрибуты медвежьих игрищ.

Таким образом, мифологическое содержание пермского стиля семантически универсально — вещи имеют и смысловое, и функциональное (обереговое, сакральное) назначение и являются вместилищами *духовной энергии*, связанной с принесенной по поводу каких-то событий жертвы. Здесь не до конца понятно жертвенное оснащение самих композиций. Достигается ли сакральность вещи (образ человека — личина, семья, сульде) самим фактом изготовления, или над ней также совершался обряд жертвоприношения, и по каким событиям. А именно этот аспект мог бы прояснить, в каких отношениях состоят космогенез и пластина с изображением метафизического пространства и, соответственно, каково мифологическое содержание и предназначение. Можно только видеть, что ирреальные категории выражают идею мира с помощью перцептивного построения — проекции внешнего во внутреннее. Этому служит фронтальный план, связывающий мистические функции с персонажами. Этот аспект отвечает условию, которое сформулировал Н.О. Лосский, назвав его условием идеал-реализма, об этом будет сказано ниже. Глубина рельефа в пластинах существует только как условие означенности объема в минимальной углубленности самой формы. Пространство прорезей легких ажурных композиций можно трактовать как включенное в композицию внешнее поле, пространство извне.

Можно сказать, что мифология в материалах средневековья выполняет функции «культурологической герменевтики». При этом мифологическое и художественное состоят в отношениях формы и функции. Мифология и искусство не существуют отдельно друг от друга. Миф в качестве «строительного материала» использует законы художественной формы, а искусство — априорная изначальная потребность в гармонической структуре, которая задается резонирующей с энергиями мира способностью человека ее находить. Художественное — функция мифологической формы. Пластические системы — художественные средства, описывающие нефизические и культурные события. Миф как совокупность онтологических целей (связь со сверхъестественным) закрепляется в искусстве законами самого искусства.

Таким образом, мифология и семантика художественно сформированы. Идея архаического ковша-утицы семантически связана с созвездиями Большой и Малой Медведицы, но как акт восприятия (как мифология) художественно оформлен. Название созвездия Большой и Малой Медведицы происходят от *арктос* в греческом языке, и отсюда Арктика и Антарктида. По отношению к изделиям из бронзы можно сказать, что в небесных образах пересекаются Птица-демиург и Медведь-Предок. В каких временах и культурах образ медведя в бронзовой пластике в западно-сибирском, восточно-сибирском, приуральском и других регионах пересекается с образом птицы и каковы в целом научные процедуры сопоставления художественных категорий с семантическими, лингвистическими, фольклорными, речевыми составными мифологического знания — составляет отдельную проблему, которая здесь не рассматривается, но может быть поставлена как учебно-научная проблема.

Вопрос классификации изделий по образному содержанию. Центральным понятием, в которое входят все остальные элементы, является образ мира, картина мира. Специфика художественных представлений неразрывна с эстетикой и сакральным значением вещей как элементов этих понятий. Но каждая вещь, будучи соподчинена этой первичной идее, является ее особой формой. В вещах материализуются образные «переживания», происходит синтез сакральной и бытовой повседневности, отвечающий потребностям мировосприятия и социокультурного значения. *Собаки-птицы* обычно находились в могильниках. Место их в погребении ближе к поясным или нагрудным украшениям. Однако можно уточнить, что образ собаки / птицы сенмвур, скорее, связан со степными взаимодействиями — таково по происхождению само слово. Что касается мифов о сенмвуре, то о нем «молчат» финно-угорские предания,

и нет его в фольклоре пермских народов. Этот образ, а также *образы медведя* в искусстве Прикамья, *лося*, бинарная композиция из *хищника и копытного, коня*, который появляется сравнительно поздно, также *бобра, соболя, кабана, волка, змея, крокодила (дракона)* — в композициях зооморфного ряда широко почитаемые образы. Орнитоморфные композиции с распростертыми крыльями и личиной на груди, мотивами *утиных лапок* на шумящих подвесках, редко сцен терзания, совмещения зооморфных образов с орнитоморфными, например в *утколосях*, исполняют функции связи рода и природы. Но сложные космогонические конструкции имеют более обширные задачи показа связи человека и мироздания. Очевидно, что именно в связи с этой новой задачей возникает антропная тема, завораживающе интересная и выразительная. Здесь приведем три примера, относящиеся к идее воплощения антропоморфных образов.

Первые изображения человека появляются в Ананьинское время, и характер трактовки формы или мало отличается от степных источников, или существенно уступает им. Условность сохраняется и в гляденовской культуре в бронзовых одиночных и парных фигурках. Но гляденовцы начинают решать вопросы выразительности в общих чертах и формах, иногда с признаками пола. Попадают антропоморфные изображения всадника на лошади, либо же хищном звере, фигуративность которых заставляет мастера учитывать сложность общей конфигурации. Гляденовцы создали очень выразительные и таинственные образы.

В Ломатовское время (V–IX вв. н. э.) на территории Перми Великой происходят изменения, связанные с общим культурно-экономическим подъемом. При этом в социальной сфере идет распад родовых отношений; из крупных патриархальных семейств выделяются обособленные хозяйства, неминуемо происходит имущественное расслоение. Развитие затрагивает и систему идеологических представлений, на почве древних верований формируются новые образы и формы, общая направленность которых изложена выше. Здесь охарактеризуем форму как мифологическую задачу.

1. Литая пластина «Богиня с предстоящими», по всей очевидности, не противоречит и, скорее всего, восходит к древнеиндийскому понятию *«рита»*. Во всяком случае, два персонажа сульдэ — справа и слева от богини — не спорят идее помощников древнеиндийского варианта *риты* Варуны и Митры, контролирующих «соответствие между ритой и поступками людей. Рита невидима смертными: ”закон сокрыт законом?” ... Рита определяется не извне, а из самой себя; иначе говоря, она определяет все, включая и

самое себя. Даже деяния богов — не более чем частные проявления Риты. Посредством Риты регулируются движение солнца, дождь, жизнь растений, животных, людей, действия богов. В послеведийскую эпоху усиливается этическая интерпретация Риты. Понятие Риты восходит к индоиранским истокам (ср. авест. *aša*) и находит себе немало типологических параллелей...» [7].

Мифологема реализуется фронтальной разверткой, в которой три мира стянуты образами жрецов, образующими два активных вектора, контрастирующих с незыблемостью, статичностью и покоем образа богини. Возможно, другие варианты подобной композиции являются также ее подобием.

2. Яркой темой в ломатовском искусстве являются «идущие» по спине дракона семь персонажей. Число семь, сакральное в разных культурах, означено множеством семантических определений. Например, в символах «звериного» стиля часто отмечают семь слоев мифологической Вселенной. «Шаманский мир состоит из многих слоев, и композиции на ажурных бляхах позволяют их сосчитать: помимо трех зооморфных символов (или трех ликов, трехголового персонажа), — воплощающих основные зоны космоса, на бляхах помещены, как правило, изображения семи лосиных и птичьих голов, процессии из семи следующих друг за другом людей-лосей. Число семь — священное в финно-угорской мифологии: Верхний и Нижний миры делились на три яруса каждый, поэтому Вселенная оказывалась семислойной. Семь небес по семи цветам радуги насчитывали коми, семь ярусов Вселенной — обские угры. У верховного бога Нуми-торума было семь сыновей — покровителей Земли; семь вождей возглавляли венгров в их преданиях об обретении родины, семь сыновей родилось и у Перы-богатыря, первочеловека в эпосе коми; семь яиц снесла утка-демиург в карельской руне и т. д. Наконец, на одной из блях мы видим всадника, сидящего на лосе: перед ним — две лосиные головы и птица, за ним — пять лосиных голов и преследующий всадника хищник. Очевидно, здесь изображено странствие шамана в небесный мир через семь слоев Вселенной — путь на небо ему указывает птица» [8]. Пластины с семью персонажами, по всей видимости, изображают семь покровителей земли, которые в разных средах приобретают особую семантическую окраску: семь сыновей верховного бога Нуми-торума в угорской мифологии, семь венгерских вождей и др. Структурно эти персонажи не имеют индивидуальных признаков, и самым простым способом их изображения стало помещение их в космогоническую модель в виде сульде на спины дракона / драконов. При этом повтор

фигур рождает четкую ритмическую организацию пространства. Отчетливый ритмический порядок движущихся сульде — «идуших» построен на выдвинутых ногах, гордой осанке, но наиболее важным является сам ритм, как мегаструктура, родившаяся из необходимости изобразить существенный мифологический порядок темы. Соответственно, примеры сходны по общей идее, но сам «канон» каждый раз прочитан по-своему, графичность рисунка, смягчение пластики в рисунке, где ритмы обогащены метрическим уменьшением элементов одного поля и увеличением пространства другого, и показывают творческое освоение канона. Очень выразительны элементы бляхи, где по основанию-ящери движутся рельефно сформированные с мелкой детализацией формы низкого рельефа персонажи-сульде. Контуры этой бляхи охвачены узором вервия, свободно организованного. В бляхах с головами лосей передаются в одном случае пространство по вертикали, в другом — горизонтали. В последнем случае они могут быть заменителями сыновей бога — получается, что ритмическая структура важнее самих персонажей. Что касается сульде, то каждая могла олицетворять идею родовой связи коллектива с богом через посредника — шамана — при этом некоторые бляхи подразумевают парность — каждая из блях предполагает симметричность. То, что часть пары отсутствует, может быть связана с особенностями заупокойного культа. Прорезная форма композиций усиливает активность фигур, а плосковыемчатый рельеф пластины, тип которых иногда именуют «дарственным», по-скульптурному красив.

3. Совершенно особую категорию составляют появившиеся в это время бляхи, изображающие человеческий лик. Центральную и большую часть изображения в них составляет личина с выделенными в явной форме человеческими чертами; часто обрамленная узорным кольцом, включающим в себя « типовые » звериные изображения: птицы, лося, медведя, либо вписанная в уже знакомую «трехчастную» структуру миров подземного, земного и верхнего. В Чердынском музее хранится крупная бляха с прекрасным изображением человеческого лика, увенчанного головным убором в форме хищного животного. Изредка попадаются изображения людей с птичьими головами.

Так же как и в случаях с антропоморфными фигурами, лик «седлает» зверя под сводом из смыкающихся лосиных голов, либо обрамлен скручивающимися телами тварей явно земноводного происхождения, часто в виде спирали изображали змею. Считалось, что свойство змей сбрасывать шкуру внушало человеку мысли о

перерождении или даже о некоторой форме бессмертия. Вероятно, так отражались и космогонические представления, мифы и реалии времени.

Некоторые исследователи видят в антропоморфном изображении центральных частей пластин изображение шамана — человека, живущего не в том измерении, как все остальные люди, а являвшегося как бы посредником между миром людей и богов. Можно также воспринимать появление блях с такого типа изображениями как отдельный сюжет в виде зооморфной поэтики, актуализации противопоставления «лицо / морда», прояснение человеческого типа лица на фоне уже сложившихся изображений животных «звериного стиля». Естественно, что появление изображения лица на пластинах «пермского звериного стиля», скорее всего, следует связывать с серьезными изменениями мировоззренческого характера в идеологических представлениях людей.

Лик — лицо — личина: устоявшееся чиноподчинение в структуре христианской мифологии, которое трактуется в виде трех уровней: лик — сакральная явленность бога / высшая мера святости; лицо — принцип богоподобия человека; личина — греховная маска существ дольнего мира, мимикрия лица и форма лжи [9]. Последнее, очевидно, возникло как противопоставление идеи Единого Бога и «духов воздуха», как противоречащих Единственному понятию. Понятие лика в терминах теории мифа по А. Лосеву относится к тому, что миф не есть сама личность, но лик ее [10]. Это трактуется как невозможность отдельного существования лика и, соответственно, мифа от личности; личность же в этой схеме остается бóльшим понятием, чем ее лик или миф. Суть схождения сакрального и мифического восприятия в данном случае в установлении, утверждении личности, связи ее бытия вещественного с бытием абсолютным, что в том числе приводит к появлению новых изобразительных форм, с вписанным в структуру мира человеком. Решения свидетельствуют о свободной трактовке мотива в границах неких правил. Семантический контекст является общим для всех вариантов, но конкретная трактовка предполагает свои «истории», например, в некоторых личинах можно предполагать скифское начало; а некоторые черты связаны с атрибутами скифо-сибирских воинов: шлем и остроконечное завершение часто встречается в образах духов покровителей, вырезанных из дерева столбов в сакральных урочищах у разных народов. При этом поражает разнообразие трактовок и интонаций личин. Не выражая конкретных черт, они тем не менее удивляют многообразием прочтения: суровости и милovidности, веселости и удивления, равнодушия и меланхо-

личности, покоя и созерцания и др. В этих композициях интересна тема головных уборов, которая может рассматриваться на основе аналогов и идей головных уборов скифского мира.

4. Во всех случаях символическое начало композиций преобладает над сюжетным или тематическим. Действие существует, но оно только означено. Означены и образы пространства. В качестве примера рассмотрим еще одно изображение. На прорезной вотивной бляхе VIII–IX вв. из Чердынского района Пермского края композиция представляет собой космогонический сюжет, трехчастный по вертикали и горизонтали. Иногда образ трактуют как Тарэн — богиню войны. Бобр, подпирающий верхние ярусы, образует горизонтальный вектор, подвижный за счет распластанных как будто в беге передних и задних лап. Головы трехликой богини симметрично исполнены: лики условны и статичны. Помещенные на лбах круги акцентируют внимание идеей «третьего глаза». Соразмерно выполненные крылья трансформируются из туловищ правой и левой богинь. Их незначительный пирамидальный наклон в плечах к оси симметрии сообщает композиции легкость, усиленную прорезным характером крыльев. Слоноподобные ноги центрального образа с четырьмя пальцами на каждой ноге создают впечатление устойчивости. В погрудной части персонажей вертикально прочерчены три лестницы, в мифологии означающие связь земли и неба. Головы богинь венчают профильные образы грифона / орла. В целом пространство композиций чаще всего вертикально ориентировано и фронтально развернуто на зрителя. Эту особенность контакта со зрителем можно охарактеризовать потребностью «всматривания» в пространство, в образ, реализм которого только намечен. В характере персонажей, несмотря на некоторые реалистические черты, можно отметить их «зажизненность», мистическую запредельность. В подобных композициях преобладает симметрия правой и левой частей, но не обязательно. Встречаются случаи, когда ритмы внутренних структур подвижны и сообщают образам легкость и движение. В то же время схематичность, уплощенность, графическая скупость отличают пермские вещи в их холодноватом решении в сравнении с «упругостью» скифских изображений, от которых, думается, наследуются некоторые черты асимметричности и динамики.

Канон осваивается авторами каждый раз творчески: помощники богини могут уменьшаться в размерах, количество их может увеличиваться, или их может не быть совсем. Иногда предстоящих нет, но есть семь слоев мироздания в виде семи пар лосиных голов. Опорой (нижним ярусом) могут являться ящер, бобер, паук(и),

коть(и) и т. д. Характер изображения всякий раз уникально ритмоорганизован. Иногда прорезы в пластине образуют особый рисунок, красиво очерчивающий криволинейные контуры богини. «Россыпи» прорезей одной бляхи, изящная их плавность в другой, нарастание и убывание ритмов в третьей, фактурная плотность в четвертой, легкость и парение в пятой и т. д. свидетельствуют о свободном отношении мастеров к канону. Другой тип композиций, меньших по размеру, выполняет, очевидно, конкретную служебную роль. Например, есть пластина, которую именуют «ячменный бог». Общий канон трансформируется, сохраняя основные элементы в разных вариантах композиций. Гладкое-фактурное, прямое-обратное, внутреннее-внешнее, скульптурное-графическое, изобразительное-схематическое — все свидетельствует о творческом освоении темы.

Другие решения в образах сакральных существ открывают разнообразные прочтения формы, как это можно видеть в орнитоморфных и зооморфных мотивах. При этом можно говорить о том, что понятие «звериный стиль», «пермский звериный стиль» не может трактоваться действительно как некое единство, объединяющее все изображения — они очень разные по формальным трактовкам — от почти реалистических до схематических. При этом отличия принципиальны. Иногда это практически «геральдическая» символика, иногда это, скорее, поэтический образ. Мощной объемной трактовке медведя в пластине, по сути, диссонирует декоративное обрамление птицы на спине медведя в композиции «птица клюет медведя». Эта пластика существенно отличается от других изображений и от приемов стилизации образов птиц.

Поэтому понятие «стиль» применимо к некоторым тенденциям внутри общего феномена, можно трактовать с праэтнической, а можно и не только, подоплекой, и это позволяет утверждать, что в вопросах «пермского звериного стиля» может идти речь об иконографических параллелях, но не о простом стилистическом (визуальном) единстве культового литья. Очевидно, необходима иная идея трактовки феномена пермской бронзы, прежде всего как типологического явления с его устойчивыми архетипическими структурами, и в этом смысле к явлению можно применить понятие *метастилевое*, и только в рамках его принципов стилистическое оформление, характерное для различных археологических культур, функциональных задач, историко-культурных факторов, мировоззренческих тенденций и др.

### Понятие стиля в приуральском искусстве

Понятие «*стиль*» в искусствоведении обозначают единством черт, характерных для понимания формального единства изобразительной структуры или структур той или иной эпохи. Этот аспект в отношении архаического пермского материала можно оценить с точки зрения двух типов изделий: формы мелкой пластики и плоских графических композиций. Особенности последних можно охарактеризовать плотностью заполнения композиционного формата; видов симметрии, которых насчитывают до 7 типов; равновесия и цикличности композиционного построения, связанного с линейным повтором или центричным кругооборотом; различий трактовки рельефа плоской пластины — глухого для единичных образов (медведь в позе моления и др.) и прорезного для сложных структур (взаимодействующих персонажей). Важна специфика проекции трехмерных объектов в двухмерные, фронтальные, симультанные и в ряде случаев трехчетвертные изображения, а также способы формализации частей объектов в отношениях изобразительности и декоративности, которые в общих понятиях симметрии и асимметрии, пропорций, ритма, вертикального, горизонтального построения, изобразительной и декоративной трактовки материализуются, «сплавляются» техникой литья. Выше отмечалось, что в архаических культурах изделия сакрального назначения служат раскрытию связи бытия и сверхъестественного с помощью культа — данная особенность онтологическая и сама по себе не зависит от стиля. Но воплощение образов происходит в условиях заданных свойств материала и технологии его обработки. Материальная основа определяет и определяется эстетикой изобразительности, которая достигается непосредственно синтезом технологического и иконографического: зоо-, орнито-, антропоморфного. Многослойность пространства концентрирует отношения между чувственно-выявляемым и изобразительно узнаваемым. Построение устойчивых систем (верх-низ, правое-левое, вектор-статика, всевременность-одномоментность-цикличность), также ощущение металлической массивности вещей, их прочности и некоторой тяжеловесности, напряженности ритмической структуры, радости и красоты этих небольших вещей, соразмерных ладони общей фигуративностью и фактурностью *материализуют* общую идею времени. В вещах можно видеть, как соотносятся собственно изобразительные особенности и схематические приемы в их декоративно-ритмических и векторных движениях.

Эти общие для искусства в целом понятия важно соотносить с функциями самих изделий. По сути, стилеобразование заключе-

но в формообразующих принципах, их можно связать с тем, что определено термином таксономии и имеет отношение к отмеченным А.В. Доминьяком аспектам содержания (речь идет о ломоватовской пластике). Изделия литья ученый делит, прежде всего, на две группы: «двухсторонние объемные фигурки животных» и «плоские рельефные и ажурные односторонние отливки в виде круглых, овальных и прямоугольных блях со сложными изобразительными сценами, в которых преобладают антропоморфные персонажи». По сути, речь идет о морфологических признаках. Первая группа «развивалась и функционировала на всем протяжении ломоватовской культуры; ранние памятники этой группы датируются III–IV вв., поздние переходят в родановскую культуру, существовавшую с X–XI до XIV–XV столетий»; вторая возникает на рубеже VI–VII вв. и знаменует становление новой формально-содержательной и функционально-семантической логики. Их предназначение различно. «Предметы объемного двухстороннего литья с зооморфными и орнаментально-знаковыми мотивами, найденные в захоронениях, явно соотнесены с погребальной обрядностью. Плоские односторонние бляхи с антропоморфными и антропозооморфными образами найдены в удаленных от жилья специальных местах: в капищах, святилищах, пещерах, священных горах и других явно культовых комплексах. Так появилась возможность более точно определить функции объемного двухстороннего литья в семейно-бытовой системе, а плоского одностороннего — в универсально-культовой» [11]. Надо сказать, что в такой характеристике содержания вещей становятся понятными таксономические правила стилового единства.

Что же касается собственно проблемы стиля, то надо обратить внимание еще на одно указание А. Доминьяка, отмечавшего, что картина мира пермских язычников имела универсальное значение в рамках создавшего его общества. Мировоззренческие концепции являлись той «метаструктурой», которая объединяла и направляла развитие материально-трудовой и обрядовой практики, мифопоэтического творчества и изобразительного искусства. Само изготовление этих предметов представляло собой строгий ритуал обрядовой манипуляции, имитирующей некоторые моменты материально-трудовой практики. Последняя изоморфна мировоззренческой системе, а сами жестовые ситуации были своего рода повествованиями о «картине мира». Дошедшие до нас памятники изобразительно-го творчества подсказывают, что сложение новых структур происходит не в художественно-изобразительной, а в обрядовой сфере, жестовые ситуации которой и манифестируют мировоззренческие

концепции, основой их стала значительно изменившаяся социально-политическая ситуация [11].

Поэтому категория стиля, особенно в отношении ее к бесписьменной архаике, обязана применяться прежде всего к «стилю жизни» родового общества, также «стилю переживания» и «стилю обряда» его членов, и только в этом отношении к «художественному стилю», прежде всего в его макрокосмической, метастилистической, метаприродной (пространственной) заданности.

В связи с этим можно предположить, что понимание художественного стиля не может решаться только прямым использованием формальных признаков вещей, хотя именно форма является главным и единственным вместилищем художественной эстетики. Это связано с тем, что древнее мировоззрение уникально выделенным Л. Брюлем понятием «пралогическое мышление». И рассмотрение содержания древнего искусства можно понять, только учитывая некоторые специфические аспекты отношения человека и природы, не требующие логического подтверждения, а основанные на переживаниях, как априорном опыте жизни. В упорядоченности вещественной основы мало видеть сугубо композиционный и формальный порядок структуры, так же как мало различать только семантические аспекты сакрализованного назначения. Идеи времени должны иметь более общие основания, универсальные для архаики.

1. Первым аспектом можно обозначить *проблему зооантропоморфемы* — как вопроса единства внешнего и внутреннего: природного и искусственного, мира и человека, воображаемого и телесного. Н.О. Лосский пишет: «Мировое целое не имеет вне себя тел, которым оно могло бы противопоставляться. — Следовательно, материальные тела могут существовать только внутри мира, т. е. только в отношении друг к другу. Совокупность же материальных тел, не имея вне себя ничего такого, к чему она могла бы проявить себя, как отталкивание и непроницаемость, не есть материальное тело и потому не может низвести стоящий во главе ее Дух на степень Души» [12, с. 217]. Композиционные структуры бронзы в связи зоологического, растительного, антропного миров представляют красоту сопоставлением их качеств внутри некоторого целого, частью чего является и сам человек. Но при этом все объединены условным назначением вещественной предметности, характера формообразующих и выразительных в отношении конкретной формы особенностей. «Телесность динамична, она есть пространственно оформленное действие субъекта... Телесность есть необходимое условие полноты бытия тварных существ: только та внутренняя активность деятелей, которая выразилась вовне телесно, дости-

гает полной актуальности и переживается как завершенная; только достигнув воплощения, она может стать как бы общим достоянием всех существ; таким образом, телесность есть завершение реальности бытия; абсолютная положительная ценность красоты возможна лишь там, где есть пространственное воплощение внутренних деятельностей <...>. Всякий деятель производит телесные действия, не исчерпываясь ими и стоя выше их» [12, с. 213]. Основоположения телесности пластической формы и ее духовного начала тесно связаны у Лосского с идеей идеал-реализма. Идеал-реализм в отношении ряда рубежных феноменов пермского стиля, например, некоторых ломоватовских изделий, проявляется в особенности «телесной оболочки» образов, живого их «колебания» и отличается от предшествующих скифо-сибирских и кавказских источников тем, что последние имеют острую и экспрессивную графическую стилизацию. В гляденовских вещах цель телесного — «приблизить» к себе мир, достичь тождества образа мира — субъекту, чему и служит работа с конкретной формой. Телесность в композициях ломоватовской семьи — это телесность регулярного и базового в родовом — неделимого, символически-достоверного. В космогонических моделях (в пластинах) телесность служит монументальной обобщенности. В таком виде телесное связано с понятиями идеального и реального в искусстве.

2. *Идеальное и реальное в искусстве бронзы.* Можно говорить об искусстве бронзы как технологии, выявляющей связи сакрально-мифологической идеи и компонентов ремесла. В пермском варианте это обусловлено представлениями о целостности ближнего и дальнего планов жизни. Анализ стиля через отношение реального и идеального выводит идею пластической структуры в область абстрагирования или того, как происходит превращение идеи в предмет. Под абстрагированием понимается способность создателей древних композиций отделять понятия вещей от самих вещей. Это очевидно по факту семантических функций сакрального объекта, приносимого в жертву и потому выступающего элементом сакрализации. По этой причине абстрагирование призвано объяснить и сохранить основания четкости иконографического состава плоских и объемных вещей, достаточности типических черт семантики фантазийного мира и характера их связи, характера соединения (сопоставления, втекания) одного элемента с другим. Но иконография в пермском искусстве — это и универсальное понятие ввиду единства цели, и многообразие конкретных решений. И речь об иконографии должна идти как о составной части иконологии. Иконография как состав композиций подчинена иконологии (образословию) как

способу интерпретации художественно-образной природы изделий в их мифопоэтике. И если иконография как состав композиции подчинена определенному схематизму и смыслу изображения, то иконологическая природа вещи характеризуется стилем времени в его поэтике, эстетических задач формы, ритмов согласования частей и целого в общей форме. «Согласно интуитивизму и метафизике идеал-реализма в этих истинах непосредственно созерцаются существенные формы космоса, присущие также и самому познающему субъекту <...> ”Конкретный идеал-реализм” как пространство и время имеет характер единства, каждая часть которого существует не иначе как в целом, определяется другими частями пространства и времени и определяет их». И далее у Н. Лосского: «конкретный Логос, будучи сверхмировым началом, не есть носитель рациональных принципов, составляющих отвлеченный логос: Сам в себе и для Себя в своей Божественной жизни Он не нуждается в этих формах. Он творит идеальные основы мироздания как аспекты мира, а не как свои состояния. Отсюда следует, что тварные деятели, из которых каждый есть носитель целокупного отвлеченного логоса, самодеятельно реализуют единый космос» [12, с. 216].

Поэтому аспекты мира, выявленные в конкретных формах, и объясняют тайну «сверхмирового начала» мира, который, хотя и (по Лосскому) «не нуждается в этих формах», но который, уточним, осознается нами в эстетике «визуально-оптической» структуры вещи, что отвечает задачам оформления замысла и даже при некоторой небрежности исполнения самих схем оставляет ощущение устойчивого художественного решения. При этом неконкретность и фантастичность образов сообщают композициям завораживающую таинственность и мистичность. Возможно, именно качества таинственности художественно оформленных структур способствуют прямому переносу пермских образов в творчество современного художника, о чем будет сказано ниже.

3. Отмеченные обстоятельства формируют то, что можно обозначить как *структурно-символическое равновесие концептуально-го и визуального*. Разнообразие фигур, их вариаций, и в то же время узкий диапазон иконографического формотипа характеризуют пластический состав в условных, неконкретных, непсихологических характеристиках образов. Диапазон решений образов широк. Здесь и абстрактные мотивы и структуры — обобщенно или детализировано переданные образы; здесь и мощные монументальные фигуры, объединяющие все миры мироздания. Поэтому вопрос стиля никак не связан с изобразительностью или схематичностью образов и их попеременным доминированием. Он связан с изобразительной или

схематичной «концептуальностью» в темах древнего искусства и способов освоения «натуры». И надо полагать, что это связано не с развитием или приоритетами одного, например, схематичного, по отношению к другому, например изобразительному, а именно с жестовым (по А. Доминьяку) типом их включенности в *повседневном обороте коллективного употребления*.

Переход смысла искусства от «зареального» идейного содержания пространства в пространство изображения, в конкретный образ фиксируется функцией вещи в бытовой повседневности, культовой обрядности, моленного значения. Поэтому проблему соотношения изобразительных и схематических черт стиля можно охарактеризовать из структурно-символического равновесия идеи и вещи, которое не связано напрямую с вопросом трансформации изобразительного в схематическое, или наоборот. В этом отношении собственно стиль нуждается в рассмотрении его метаназначения или средств художественного выражения в структуре не визуальных, а типологических принципов, отвечающих формационному порядку искусства, и связи человека с природой в характере развернутых архетипов, отвечающих типу формаций. Безусловно, это связано не только с проблемой функций в обряде и жизни, но и художественного содержания мифологии.

4. *Художественность мифологического сознания*. При определении специфики мифа у Бахтина исходным пунктом его философии является «восприятие другого человека как говорящего (как слово) и как выглядящего, имеющего наружность (как тело) или, иначе говоря, граница внешнего и внутреннего в человеке». Очевидно, именно этот аспект надо учитывать при оценке изобразительно-пластического состава и стиля пермских изделий как опыта метафорических представлений об устройстве вселенной и роли населяющих ее существ. Нам не известна доподлинная устная трактовка космогонической модели изучаемого времени, которая, по всей вероятности, в раннее время еще не приобрела того вида, который оформился в эпосе, былинке, устном фольклоре — соответственно — ее морфологии в видах устного сообщения. Но лаконичный и ясный характер самих вещественных пластических конструкций уже свидетельствует об эпическом сознании. В материале средствами художественной организации, которые рассматривались в предыдущих главах, претворяются фигуры, лица, композиционные схемы и их детали, являющие не какой-то абсолютный символ, но всегда образ конкретный, лишь символически уподобленный выявленному в процессе отбора духовному «маркеру» переживания (антропу, сульде, птице, зверю и т. д.). Границей

«внешнего и внутреннего в человеке» и являются сами изделия как мифологический «текст» по отношению к характеру пластической структуры.

А.Ф. Лосев отмечал: «миф... есть всегда то или иное обобщение, и те существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им как чему-то общему всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений <...> Ведь силы природы здесь не только одушевлены, но, будучи одушевленными, находятся между собой в очень определенных взаимоотношениях. <...> Тут одушевляются не просто отдельные предметы, существа, но именно те, которые находятся между собой в известной связи, в родственных отношениях, являются друг для друга родителями или детьми, братьями или сестрами, дедами или внуками, предками или потомками; и, кроме того, все вместе они образуют универсальную родовую общину, основанную на первобытном стихийном коллективизме. Вот эта-то конкретность и теряется из виду, когда говорят о всеобщем одушевлении, антропоморфизме, анимизме, политеизме и т. д.» [13, с. 13]. Поэтому можно говорить не о первичном — мифологическом и о вторичном — художественном, а об искусстве как условии и функции, как законе построения мифа, без чего самого мифа не существует. Проблема здесь в том, что искусство понимается как тождество произведению. Это не так. Произведение — объект художественной культуры, созданная художником вещь. Искусство — это вопрос организации переживания самого субъекта: условия «создания» и возможность «распредмечивания» заложенных в произведении эстетических идей и смыслов, что может и не состояться. «Искусство не только лирический или героический пейзаж, предмет дизайна или архитектурное произведение, а всеобщее свойство сознания, способность функционального упорядочения существующих и прогнозирования завтрашних потребностей людей и новых энергий» [14]. Поэтому искусство выступает внутренней функцией мифа. В формах пермского искусства превалируют два условия, которые так и сохраняются в дальнейшем (в народном искусстве). Отдельный (единичный) образ связан с ритуалом жертвоприношения за «благо» рода, и в этом смысле образ сам по себе смысл изображения — он существует *конкретно-типически*. Сложные конструкции отвечают условию *морфемы* как идеи минимализма устройства и творения вселенной. Морфема в скрытом виде заключает в себе идею метафорического мышления, поскольку для характеристики устройства вселенной используются разные темы

и структуры. Особенности представлений о вселенной связаны с характером художественного отражения.

5. *Художественное отражение синкретично*: оно непременно эстетически-сакрально и эстетически-образно. В родовом коллективе организация и характер деятельности, установление психоэмоциональных правил внутривидовых и межвидовых отношений и в конечном счете — взаимоотношений между субъектом и объектом (человеком и природой) — связаны с двумя особенностями, определяющими потенциал культуры: идентификация образов через их функции и стилиобразование. Стилиевая цельность преобразует в конечном счете собственно сакральное значение объектов, выявляет их сущностные черты в зримых формах через механизмы конкретизации (стереотипизации). Вопрос здесь в том, насколько выразился уровень представлений человека о самом себе и ближнем в группе, и оформился ли в доперсональное время поведенческий фундамент «я — есть» внутри идеи «мы — есть», и как осуществлялось выражение субстанциональности человека в коллективе. Образ человека в пермском искусстве — это не человек как конкретная персона, а идея выражения равенства (связи) человека и мироздания. Исключение составляет семья как идея новой общественной структуры, но и здесь нет персоны как субъекта. Соответственно, для мастера не было необходимости в формальной конкретизации субъекта, и он стремился выявить существенные понятия жизни и человека как ее форму.

Интерес здесь представляет то, что субстанциональность могла быть выражена в какой-то иной форме. Форма, понимаемая из стилиевого единства, и есть наиболее универсальный способ оценки представлений о себе и родовом коллективе в художественных образах. Перцепция в этом случае — это совокупность образов, сформированных в границах коллективного видения свойств внешнего мира и отношения к миру человека. Особенность этих отношений в том, что внешнее не противостоит человеку. Человек является неотъемлемой частью внешнего. Все, что он создает в искусстве, направлено на понимание себя во внешнем, а созданные вещи маркируют эту связь, окружая человека в его жизни. Поэтому совокупность и нерасчлененность мировоззренческих, социальных, сакральных частей этого «единства» выводит человека на художественное решение средствами стилиевого / метастилиевого обобщения. Здесь может возникнуть вопрос морфологии или то, как эстетически-сакральное преобразуется в эстетически-образное, что не может быть рассмотрено без того, как миф становится изображением и текстом.

6. *Изобразительная структура мифа* предстает в пермском варианте стиля в двух иконологических темах: первая связана с функциями отдельных образов — ближнего человеку кругу культовых отношений; вторая — с внешним, дальним, астральным сакральным пространством, спроецированным фронтально и плоско в основном в пластинах, подобно фризовой композиции. Второй вид иконологической формы свидетельствует о новизне композиционного строя. Поскольку мифология — особый систематический (культовый, жертвенный) код связи природного и человеческого, то определение его божественной природы предопределено исторически и всегда конкретно. Как отмечает А.Ф. Лосев: «Миф <...> есть всегда то или иное обобщение, и те существа, о которых повествует мифология, всегда являются тем или иным обобщением, поскольку им как чему-то общему всегда подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений» [13, с. 14]. Абстрактно-метафизический характер обычного взгляда на первобытное одушевление природы у А. Лосева всегда таково, что все части природы находятся во всеобщей связи. И как перцепция — то не простое (примитивное и бессознательное по Лейбницу) явление, а вполне осознанное и оформленное в *морфы*, функциональные структуры как свидетельства одновременного перцептивно-апперцептивного понимания художественного образа.

7. Аспект, сформулированный Ф. Лосевым, помогает понять проблему восприятия человеком «внутреннего во внешнем». Этот момент связан с определением отношений двух понятий *перцепция-апперцепция*. Понятие перцепции Г.В. Лейбниц понимал как первую ступень «примитивной, смутной, бессознательной презентации какого-либо содержания (“многого в едином”)), а под апперцепцией — ступень «ясного и отчетливого, осознанного (в современных терминах, категоризированного, осмысленного) восприятия» [15]. Апперцепцию связывают с осознанием самого процесса восприятия — человека, мыслящего себя в качестве такового, полагая это рефлексией и, соответственно, ею определяя наличие и степень интеллектуальности, присущие человеку. «В. Вундт обнаружил очень важный факт, а именно, что человеческое сознание способно почти беспредельно насыщаться некоторым содержанием, если оно активно объединяется во все более и более крупные единицы. При этом он подчеркивал, что способность к укрупнению единиц обнаруживается не только в простейших перцептивных процессах, но и в мышлении. Понимание фразы, состоящей из многих слов и из еще большего количества отдельных звуков, есть не что иное,

как организация единицы более высокого порядка. Процессы такой организации Вундт называл “актами апперцепции”» [16]. И поскольку акты апперцепции есть акты внимания, то формирование понятий не зависит от речевого или визуального языков вообще — эти языки наиболее удобны в физическом отношении (строение гортани и глаза), но ими не исчерпывается «механизм» создания текста. Существуют и иные способы. И поскольку восприятие подчинено механизмам апперцепции, то оно присуще человеку априорно — как психическому феномену — и исторически различимо в способах существования форм самой апперцепции. Под апперцепцией понимается процесс, «в ходе которого новое содержание сознания, новое знание, новый опыт включаются в преобразованном виде в систему уже имеющегося “тезауруса” личности» (Философский энциклопедический словарь). Нам остается определить форму этой включенности. Миф в его этапном существовании (космографические модели в неолите и эпохе металла, героический эпос в средневековом искусстве, фольклор и сказка как следствие распада эпических форм мифа ввиду появления нового сакрального опыта — осознание Единосущего) — одна из таких форм, играющих и в прошлом важную роль и сохраняющаяся сегодня.

Очевидно, что примитивная, смутная, бессознательная презентация («многого в едином») не удовлетворяет аспекты, отраженные в пространственных трактовках архаической картины мира. В случае с изделиями бронзы мы имеем дело с предельно четкой образной функцией «внешнего во внутреннем» и «внутреннего во внешнем». По сути, «мыслить себя в качестве мыслящего» априорно в обстоятельствах самого процесса творчества, и фиксация в календарно-астральных знаниях свидетельствует об апперцептивной *осознанности* законов жизни, а вместе с тем собственного существования. Как иначе объяснить астрофизическое знание и как возникает интерес привязывать образы мироздания к объектам (самого себя осознать в сценах семьи, счастливой семьи)? При этом связи круговых, векторных направлений и ритмов в плоскости «фриза» не обращены к индивидуальности, но воспринимаются индивидуальностью и рассчитаны на индивидуальность. В широком смысле понимание пространства и его *художественного оформления* тождественно общественным отношениям и свидетельствуют о неразрывности человека и природы, частью которой человек в то же время является. Поиск средств выражения этой неразрывности происходит в границах хозяйственной деятельности, которая наделяется семантическими признаками. Но строительство семантических конструкций подчинено условиям абстрагирования.

Линейность передвижения дает структуры ленточного орнамента с повтором одних и тех же элементов. Зависимость от Солнца выражена концентрированностью идеи блага в центричности солярной символики. В лесном пространстве, где жители ведут оседлый образ жизни, распространены вертикально ориентированные визуальные структуры. То есть порядок структуры — это второй порядок по отношению к предмету, и она подчинена условиям формализованного состояния, которое выражено числом.

Приведем одно соображение Н.О. Лосского, который объясняет апперцептивный смысл числа. «Что находится пред моим умственным взором, когда я понимаю смысл слов “девять”, “треугольник” и т. п. <...> — не вещи, не звучание, не наглядные содержательности составляют смысл, например девятеричности, <...> а “психологическая теория числа”» [17] — поэтому число применимо к любым апперцепируемым предметам.

Собственно, древние художественные конструкции и есть способ отвлечения / мышления субъекта с целью достижения им мистических истин. И сами мистические духовные идеи (например, семь угорских сынов бога или семь венгерских князей, трехголовая птица и др.) иллюстрируют абстрактный план и строение мира как истины с помощью числа.

Возможность такого отношения к проблеме стиля / метастиля в отношении архаики можно найти и в культурологических идеях Бахтина, определявшего «концептуальное соединение понятия культурной ценности с интуицией жизненной актуальности» или «интуиции культуры как “бытия-события”». Здесь Н.О. Лосский приводит соображение Липпса, что счет относится не к предметам, а к направленным на предметы единым актам апперцепции. «Численному сочетанию, — говорит он, — подлежат внутренние удары такта независимо от того, на что они направлены» [Th. Lipps, *Einheiten und Relational*, 1902, с. 41]. Однако далее Лосский утверждает, что «конечно, Липпс не прав: и тот осязательный факт, который он принял за содержание числа, “единые акты апперцепции” есть только субъективное средство для имени в виду единиц, а вовсе не сама идеальная форма единиц с их законосообразностями. Эта форма, для наблюдения ее в чистоте, должна быть отвлечена умом субъекта также и от актов апперцепции» [18]. Формальные признаки стиля, даже если они возникают как спонтанное проявление творческой интуиции, должны иметь, во всяком случае, единство перцептивных и апперцептивных свойств или, если это не так, нужно отказать древним мастерам в том, что они творили именно в стилевом коридоре формотворчества. Тогда стилевое начало

как условие эстетики процесса формообразования должно иметь гиперстилевое основание структуры как общей формообразующей тенденции, отвечающее типу формационной картины мира неолита-металла в целом; и «пермскому звериному стилю» в частности.

Таким образом, *стилистическая программа* феномена пермской художественной бронзы — это принципиально новое понимание древнего искусства, важного для расширения искусствоведческого инструментария в области и культурной антропологии, но главное — в общей теории искусства.

#### Список литературы

1. *Зубко Г.В.* Миф: взгляд на мироздание. Миф и культура. — М., 2012. — С. 5.
2. *Корепанов К.И.* Искусство населения Среднего Поволжья и Прикамья в эпоху раннего железа, VIII в. до н. э. — III в. н.э.: дис. ... д-ра историч. наук. — М., 2000.
3. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. — М., 1994; *Он же.* Структура мифов // Вопросы философии. — 1970. — № 7; Миф, ритуал и генетика // Природа. — 1978. — № 1.
4. Культурология. XX век. Энциклопедия. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.cyclopedia.ru/68/203/2134709.html> (дата обращения: 24.06.2021).
5. *Изосимов Д.А.* Культовые памятники населения горно-лесной полосы Среднего Предуралья: дис. ... канд. историч. наук. — Екатеринбург, 2007.
6. *Коренюк С.Н.* Образ волка-собаки в идеологии населения Прикамья в раннем железном веке // Оборинские чтения. — Пермь, 2004. — Вып. 3; *Коренюк С.Н., Мельничук А.Ф.* Гляденовские волки с переплетенной пастью // В круге культуры. — Пермь, 2003. — С. 75–80.
7. Рита // Мифы народов мира. Энциклопедия. — Т. 2. — М., 1992. — С. 384.
8. *Петрухин В.Я.* Мифы финно-угров. — М., 2005. — С. 35–38.
9. Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.Я. Левит.— СПб., 1998.
10. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. — М.: Правда, 1990.
11. *Доминяк А.В.* Свидетельства утраченных времен: Человек и мир в пермском зверином стиле. — Пермь, 2010. — С. 55–56; 106–107.
12. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. — М., 1995. С. 217.
13. *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. — М.: Мысль, 1996.
14. *Кошаев В.Б.* Искусство и его всеобщая гносеологическая природа, образовательная потребность, управление в сфере образования и культуры // Теоретические проблемы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства: коллективная монография. — М., 2014. — С. 20.
15. Апперцепция // Энциклопедия практической психологии. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.psychologos.ru/articles/view/appercerpsiya> (дата обращения: 06.07.2015).
16. *Гиппенрейтер Ю.Б.* Введение в общую психологию. 2002 [Электронный ресурс] Режим доступа: [bookre.org/reader?file=37167](http://bookre.org/reader?file=37167) (дата обращения: 06.07.2015).

17. Николай О.Л. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/344954-chuvstvennaya-intellektualnaya-i-misticheskaya-intuitciya.html> (дата обращения: 20.09.2014.).

18. Бахтин М.М. Культурология XX век // Энциклопедия. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Dict/B\\_1.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/B_1.php) (дата обращения: 20.06.2021.).

#### References

1. Zubko G.V. Mif: vzglyad na mirozhdanie. Mif i kul'tura. — М., 2012. — S. 5.
2. Korepanov K.I. Iskusstvo naseleniya Srednego Povolzh'ya i Prikam'ya v epohu rannego zheleza, VIII v. do n. e. — III v. n.e.: dis. ... d-ra istorich. nauk. — М., 2000.
3. Levi-Stross K. Pervobytnoe myshlenie. — М., 1994; *On zhe*. Struktura mifov // Voprosy filosofii. — 1970. — № 7; Mif, ritual i genetika // Priroda. — 1978. — № 1.
4. Kul'turologiya. XX vek. Enciklopediya. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: <http://www.cyclopedia.ru/68/203/2134709.html> (дата обращения: 24.06.2021.).
5. Izosimov D.A. Kul'tovye pamyatniki naseleniya gorno-lesnoj polosy Srednego Predural'ya: dis. ... kand. istorich. nauk. — Ekaterinburg, 2007.
6. Korenyuk S.N. Obraz volka-sobaki v ideologii naseleniya Prikam'ya v rannem zheleznom veke // Oborinskie chteniya. — Perm', 2004. — Вып. 3; Korenyuk S.N., Mel'nichuk A.F. Glyadenovskie volki s perepletеноj past'yu // V krugе kul'tury. — Perm', 2003. — S. 75–80.
7. Rita // Mify narodov mira. Enciklopediya. — Т. 2. — М., 1992. — S. 384.
8. Petruhin V.YA. Mify finno-ugrov. — М., 2005. — S. 35–38.
9. Kul'turologiya. XX vek. Enciklopediya: v 2 t. / gl. red. S.YA. Levit. — SPb., 1998.
10. Losev A.F. Dialektika mifa. — М.: Pravda, 1990.
11. Dominyak A.V. Svidetel'stva utrachennyh vremen: CHelovek i mir v permskom zverinom stile. — Perm', 2010. — S. 55–56; 106–107.
12. Losskij N.O. CHuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuitciya. — М., 1995. S. 217.
13. Losev A.F. Mifologiya grekov i rimlyan / sost. A.A. Taho-Godi; obshch. red. A.A. Taho-Godi i I.I. Mahan'kova. — М.: Mysl', 1996.
14. Koshaev V.B. Iskusstvo i ego vseobshchaya gnoseologicheskaya priroda, obrazovatel'naya potrebnost', upravlenie v sfere obrazovaniya i kul'tury // Teoreticheskie problemy hudozhestvenno-obraznogo i prostranstvenno-sredovogo vzaimodejstviya arhitektury, dizajna i dekorativno-prikladnogo iskusstva: kollektivnaya monografiya. — М., 2014. — S. 20.
15. Apperpepciya // Enciklopediya prakticheskoy psihologii. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: <http://www.psychologos.ru/articles/view/apperpepciya> (дата обращения: 06.07.2015).
16. Gippenrejtser YU.B. Vvedenie v obshchuyu psihologiyu. 2002 [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: [bookre.org/reader?file=37167](http://bookre.org/reader?file=37167) (дата обращения: 06.07.2015).
17. Nikolaj O.L. CHuvstvennaya, intellektual'naya i misticheskaya intuitciya. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: <http://e-libra.ru/read/344954-chuvstvennaya-intellektualnaya-i-misticheskaya-intuitciya.html> (дата обращения: 20.09.2014.).
18. Bahtin M.M. Kul'turologiya HKH vek // Enciklopediya. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Dict/B\\_1.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/B_1.php) (дата обращения: 20.06.2021.).

УДК 7.01

ББК-1

## НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ СПАСИТЕЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СИМОНА УШАКОВА И ИОСИФА ВЛАДИМИРОВА

Л.С. ФАДЕЕВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: fadееva.art75@gmail.com

*Нерукотворный образ Спасителя во все времена считался одним из самых почитаемых. Он изображался на ткани, на черепице, на стенах храмов и иконах, на священных сосудах и на боевых знаменах. Учитывая то, что средневековое искусство было символическим и его язык был условным, никто не искал в иконах портретного сходства с самим Спасителем. Однако в XVII в. традиционная иконописная условность уже не удовлетворяет изобразителей, и в церковном искусстве появляются реалистичные изображения. Одним из тех, кто стал расширять рамки иконописного канона и находить новые приемы художественного выражения, был мастер Государевой Оружейной палаты Симон Ушаков (1626–1686). Пожалуй, самым значимым образом для него был как раз «Нерукотворный Спас». Мастер многократно повторял его в различных вариациях, изменяя и добавляя те или иные детали. Лик, оставленный на убресе Самим Господом, Ушаков стремился передать как можно более точно, используя «живоподобие» — язык, кардинально отличающийся от строгого иконного канона и близкий к западной традиции, влияние которой в XVII в. стало очень существенно и послужило рождению нового стиля в иконописи. В 1658 г. иконописец Иосиф Владимиров посвятил Ушакову трактат «Послание некоего изюграфа Иосифа к цареви и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу». Владимиров поддерживал изменения, которые Ушаков вносил в существовавший иконописный стиль. В своем трактате он критиковал художников, подражающих старым мастерам. На их иконах, по его мнению, отсутствовал объем, лица выглядели одинаковыми. Владимиров писал: «В старописании многие обретаются неистовства от неискусных иконописцев». По мнению живописца, иконы должны были напоминать реальность, быть «живоподобными». Именно к этому стремился Симон Ушаков. В перспективе образ Спасителя предполагает не только иконологический, но и семиотический подход к Его рассмотрению.*

**Ключевые слова:** икона, Спаситель, искусство, Ушаков, Нерукотворный, образ, вера, живоподобие, Владимиров.

THE MIRACULOUS IMAGE OF THE SAVIOR  
IN THE WORKS  
OF SIMON USHAKOV AND JOSEPH VLADIMIROV

L.S. Fadeeva

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*The image of the Savior Not Made by Hands always was considered one of the most revered. He was depicted on fabric, on tiles, on the walls of temples and icons, on sacred vessels and on battle flags. Considering that medieval art was symbolic, and its language was conditional, no one looked in icons for a portrait resemblance to the Savior Himself. However, in the 17th century, traditional icon-painting conventions no longer satisfy isographers, and realistic images appear in church art. One of those who began to expand the scope of the iconographic canon and find new methods of artistic expression was the master of the Tsar's Armory, Simon Ushakov (1626–1686).*

*Perhaps the most significant image for him was the "Savior Not Made by Hands". The master repeated it many times in various variations, changing and adding certain details. Ushakov strove to convey the face left on the bezel by the Lord Himself as accurately as possible, using a "life-like" language, radically different from the strict icon canon and close to the Western tradition, the influence of which in the 17th century became very significant and served the birth of a new style in icon painting.*

*In 1658, the icon painter Joseph Vladimirov dedicated to Ushakov the treatise "The Message of a Certain Izugraf Joseph to the Tsarev and the Wisest Painter Simon Fedorovich." Vladimirov supported the changes that Ushakov made to the existing icon painting style. In his treatise, he criticized artists who imitated the old masters. On their icons, in his opinion, there was no volume, the faces looked the same. Vladimirov wrote: "In the old painting, many find frenzy from unsophisticated icon painters." According to the painter, the icons were supposed to resemble reality, to be "life-like". This is what Simon Ushakov was striving for. The image of the Savior was endowed with a special plastic power as a sign of all-encompassing strength and the aspect of its similarity presupposes, in the future, not only art history, but also a semiotic angle of approach to the image.*

**Key words:** icon, Savior, art, Ushakov, Miraculous, Image, faith, Vladimirov.

В теме об иконографии и изображении Нерукотворного Образа Спасителя отдельного внимания заслуживает новаторский метод, появившийся в начале XVII в. и получивший название фряжского письма, или живоподобия. Мастером, впервые применившим такие приемы и открывшим принципиально новое направление в иконописи, стал Симон Ушаков. А Иосиф Владимиров, входящий в круг Симона Ушакова, выдвинул теорию о том, что первоначально русские иконы уже были «живоподобными» и более светлыми, а сейчас отличаются от греческих из-за потемнения

олифы и процессов старения. На эти размышления Владимиров подтолкнула «книжная справа» — разночтение русских и греческих богослужебных книг<sup>1</sup>.

Яркой иллюстрацией «живоподобности» является икона Спаса Нерукотворного, ведь Спаситель отразился на убрусе, как в зеркале. «Теоретики русской живописи второй половины XVII в. опять выдвигают на первый план теорию миметического и «исторического» изображения, которая в свое время была подробно разработана позднеантичными и ранневизантийскими мыслителями, но которая плохо соответствовала художественной практике византийского и русского Средневековья. Новый этап развития русской живописи... оказался созвучным именно этой древней раннесредневековой традиции, и она опять возродилась на уровне эстетической рефлексии» [2].

Симон Ушаков придерживался аналогичных Иосифу Владимирову взглядов, что видно в сочинении «Слово к люботщательному иконного писания»: «Не точию же сам Господь Бог иконописательства есть художник, но и всякое сущее зрение чювствия подлежащее тайную и предивную тоя хитрости имать силу; всякая бо вещь аще представится зеркалу, а в нем свой образ нарисует дивным Божию премудрости устройением... Не Бог ли убо сам и сущим естеством учит ны художеству иконописания? Темже церковь, право в Бога верующих мати, в начале благодати восприят иконныя святыя, яко же образ лица Христа Бога, от Него Самого на убрусе пачеестественный изображенный...» [9].

Обращение к зеркалу как к отражению чего-то божественного было популярно и на Западе. В иконографии и письменных источниках оно почти не рассматривалось как предмет, а только как отражение, связанное с Божьей благодатью, или наоборот — с орудием дьявола. Например, в «Книге бытия» говорится, что Бог создал человека «по своему образу и подобию», и зеркало в средневековых текстах являлось символом иного мира, космическим универсумом вечности и, отражая прошлое, современное и будущее, было образом в искусстве средневекового Востока — это художественный образ мира, в котором живет божество.

Сходство находит свое воплощение в образе, а образ сам по себе не представляет собой ничего.

Так как грех замутил и затемнил зеркало, каждый должен смотреть на божественный образец, чтобы восстановить утрачен-

<sup>1</sup> *Книжная справа* — процесс исправления славянских богослужебных книг и перевода Библии с целью установления правильного текста [4].

ное сходство. Такой образец можно найти в Библии, ибо она и есть «безупречное, незапятнанное зеркало», предназначенное воспитывать человека; перед этим зеркалом человек ищет единственно возможную свою подлинность и сущность, свою личность, не заключенную в телесную оболочку, вещь случайную и несущественную [5].

Два текста провозглашают постулат о двойственности зеркал: в послании коринфянам апостол Павел говорит о том, что представление человека о Боге подобно смутному образу, который отражается в зеркале; второй текст — послание Иакова, где апостол сравнивает человека, который не подчиняется слову Божию, с человеком, посмотревшим в зеркало и увидевшим, каков он на самом деле, а после — забывшим об этом.

Апостол Павел ставит под сомнение человеческий взгляд и понимание им Божественного, а святой Иаков, наоборот, исходит из того, что человек «прозрел», осознал Божественное. Тема сменяющихся друг друга отражений появляется в сочинениях Дионисия Ареопагита: «Иерархия запечатлевает в себе образ Божий и своих причастников творит Божественными подобиями, яснейшими и чистейшими зеркалами, приемлющими в себя лучи Высочайшего Божества — источника света» [3].

Немецкая монахиня Хильдегарда тоже говорит о том, что каждое создание — это зеркало божества. Бог смотрится в нас, как в зеркало, и видит Самого Себя. Мы божественные зеркала. Зеркалу нужен свет, зеркала не самодостаточны, они нуждаются в источнике света. По словам Дионисия, все на свете — зеркало божества. Речь идет о том, чтобы во всем находить зеркало, отражающее Бога. Ангелы же наделены особым даром отражения: они представляют собой лучи света, исходящие из божественного источника.

Святой Августин в трактате «Зерцало из Священного Писания» исследует человеческую душу через заповеди и предписания Ветхого и Нового завета. Человек в них, как в зеркале, мог увидеть себя.

«Если же мы зададимся вопросом о том, что и какого рода есть то зеркало, то само собой нам на ум придет то, что через зеркало мы воспринимаем только образ. И это есть то, что мы пытались сделать затем, чтобы посредством того образа, которым мы являемся, мы хоть как-нибудь, “как бы зеркалом, как в загадке”, могли видеть Того, Кем мы сотворены» [1].

Первой иконой Спаса Нерукотворного, исполненной Симоном Ушаковым, считается икона, происходящая из церкви Троицы в Никитниках, в Москве, и датируется 1661 г. (рисунок 1).

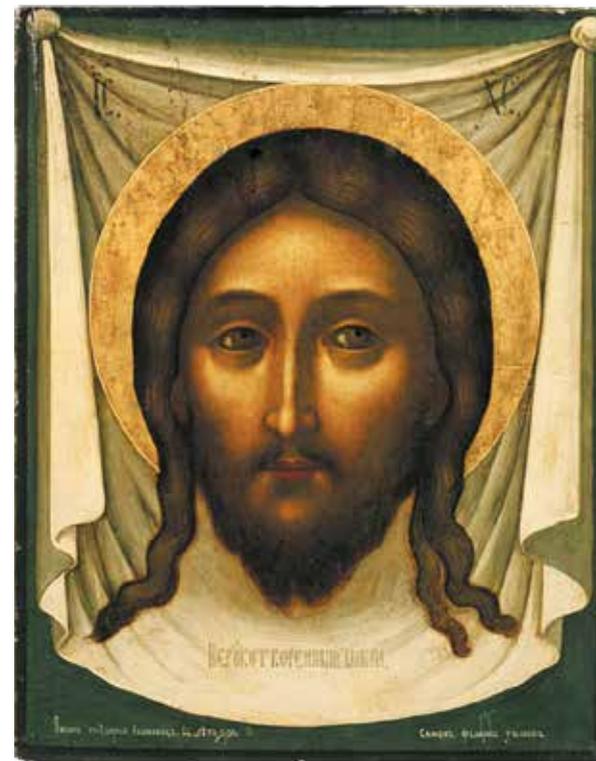


Рисунок 1 — Симон Ушаков. Спас Нерукотворный, 1661 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Лик Спаса изображен в легком повороте, взгляд направлен влево. Крупный лик находится на белом платке без орнамента, с завязанными узлами по краям. За основу Спаса из церкви Троицы в Никитниках взята лаконичная древнерусская или византийская иконография, без лишних деталей, позволяющая максимально сосредоточить внимание иконописца на новых задачах: реалистичном изображении лика.

Не характерно для ранней иконографии асимметричное расположение прядей, встречающееся у самого Ушакова повторно только в более поздней иконе из Троицкого собора Успенского монастыря в Александровской слободе.

Исследователи полагают, что эта икона — список с одной из почитаемых в Москве древних икон, но проверить это не представ-

ляется возможным, так как эти иконы либо утрачены, либо переписаны в более позднее время. В этой иконе сформировались художественные приемы, которые характерны для зрелого периода творчества иконописца: подробная графья, обозначающая основные элементы изображения, подготовительный рисунок темного тона, местами просвечивающий сквозь санкирь и многослойное охрение с обширными высветлениями [10].

К зрелому периоду творчества Симона Ушакова относится Спас Троицкого собора Успенского монастыря в Александровской слободе (рисунок 2).



Рисунок 2 — Симон Ушаков. Спас Нерукотворный.  
Из Троицкого собора Успенского монастыря в Александровской слободе.  
Конец 1660-х — начало 1670-х. Государственный исторический музей

Лик становится объемным благодаря дробным и тщательным высветлениям, живопись выполнена лессировками, с мягкими светотеневыми переходами, благодаря которым он будто светится. Больше внимания уделено анатомии: тщательно прописаны глаза, губы и подбородок.

Плат уже представляет собой полную имитацию ткани, а не плоское изображение с намеченными складками, выделяется на темно-синем фоне. Однако в полной мере видно «живоподобное» писание Ушакова в иконе из Троице-Сергиевой Лавры 1673 г. (рисунок 3).

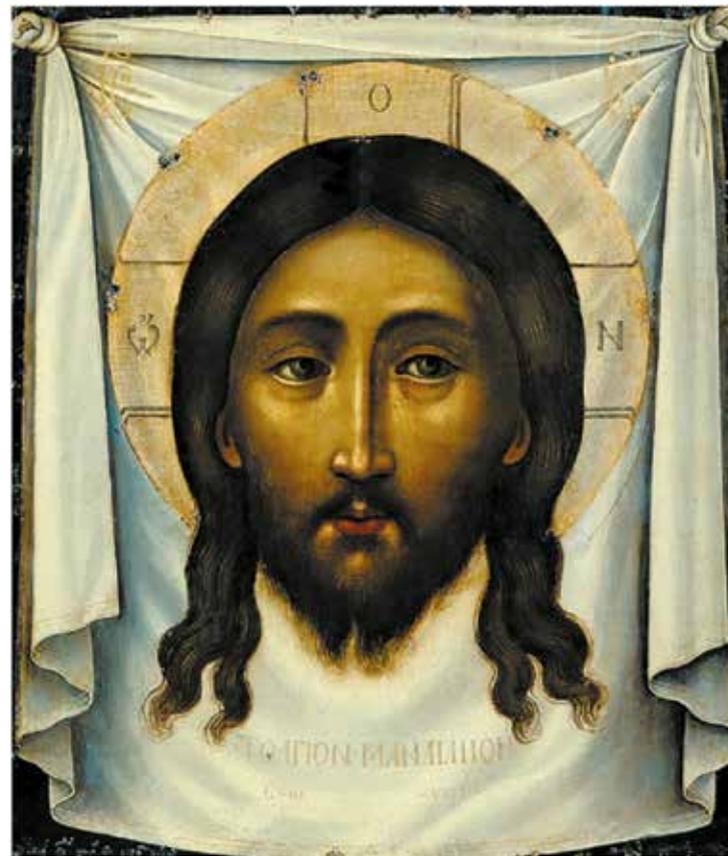


Рисунок 3 — Симон Ушаков. Спас Нерукотворный  
из Троице-Сергиевой лавры, 1673 г.  
Государственная Третьяковская галерея

Иконописец подробно прописывает ресницы, брови, бороду, симметричные пряди волос. Особое внимание уделяет передаче материала: мягкая ткань контрастирует с твердым переливающимся нимбом.

Заметно, что в иконах Ушакова зрелого периода отмечается усложнение личного письма, введение в цветовую гамму множества светлых оттенков, применяются деликатные и подвижные светотеневые моделировки. Появляется больше цветных лессировок между отдельными слоями красок, сами же слои наносятся мягкими мазками, иногда сливающимися друг с другом.

В статье С.В. Свердловой и Д.Н. Суховеркова приводятся результаты исследования этой иконы: «...публикуются результаты исследования иконы под микроскопом и фотофиксации в инфракрасном излучении. Так, отмечено, что в теневых частях лица Спаса Нерукотворного 1673 года присутствует своеобразная графленая штриховка короткими отрывистыми линиями, нанесенная острым тонким инструментом. Штрихи лежат по форме, точно обозначая участки теней вокруг глаз, на висках, а также мелкие детали лица — радужку, зрачок, волоски бровей и усов... На других иконах Ушакова эту уникальную особенность до настоящего времени обнаружить не удалось» [10].

В этой же статье высказывается предположение, что подобный прием мог быть позаимствован из техники гравюры, так как Симон Ушаков был профессиональным знаменщиком и гравером.

Во втором выпуске книги «Сийский иконописный подлинник» Н.В. Покровский описывает два рисунка Спаса Нерукотворного [7]. В первом авторство ставится под сомнение: Симон Ушаков или Иосиф Владимиров, но художник опирается на поздневизантийскую иконографию. Рисунок на л. 92 (рисунок 4) принадлежит Иосифу Владимирову, а надпись на обороте гласит: «Сей Образъ Христовъ за много лѣтъ иезувити отъ голомуцья пелегрината въ преведень презтенты пергаминъ съ самого синдона Авгарева изыскомъ зуграфа Иосифа Владимирова москвитя выданъ до друки въ Вѣнѣ» [7].

Н.В. Покровский делает вывод, что у Иосифа Владимирова была копия одного из Нерукотворных Спасов, «пущенных в ход иезуитами» и напечатанных в Вене в 1663 г.

Во второй половине XVII в. ренессансно-барочная гравюра появилась благодаря посредничеству польской, украинской и белорусской культур и привнесла в русское искусство много новых иконографических источников.

Русские иконописцы стали копировать с гравюры и перерабатывать под себя, и рисунок в Сийском иконописном подлиннике представляет собой одну из таких переработок.

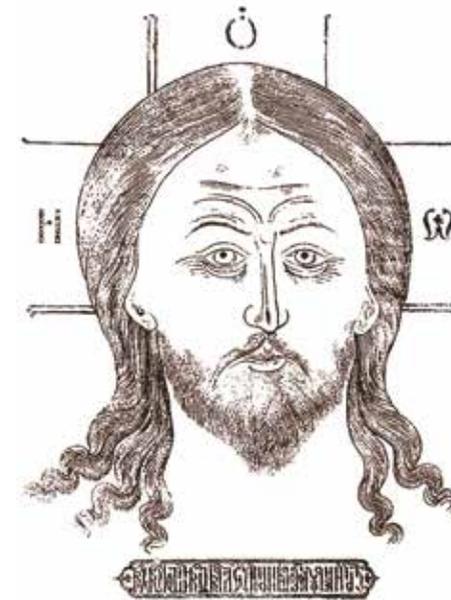


Рисунок 4 — Изображение выполнено во фряжском пошибе.

Внизу в фигурной рамке сделана вязью подпись: «С(вя)тый нерукотворенный образъ Г(оспо)да нашего И(ису)са Х(рист)а». На обороте рисунка был записан краткий вариант известной легенды о происхождении Авгарева образа Спаса Нерукотворного. Данный рисунок является репликой на гравюру Иосифа Владимирова, отпечатанную в Вене в 1663 г.

Иосиф Владимиров в «Послании к Симону Ушакову» использует иконографию Спаса Нерукотворного для иллюстрации собственного понимания понятия «первообраз». Владимиров говорит о том, что следует взирать на образ, «преже живописуя в сердца

своем первообразный его лица зрак»<sup>2</sup>, но значение «первообраза» здесь стоит понимать как соответствие реальному, исторически достоверному факту. Спас Нерукотворный был первым «живоподобным» изображением, которое можно увидеть в Риме и копию с которого Иосиф Владимиров изобразил в Сийском иконописном подлиннике.

Взгляды Иосифа Владимиров и Симона Ушакова часто подвергались критике, например, А.А. Салтыков пишет: «Поскольку наши художники еще не знали понятия художественной фантазии, то “живоподобие” превращается в копию, в механическое повторение, к которому приближается изображение Спасов у Ушакова. Эти Спасы лишены всякой внутренней теплоты, похожи на мертвые гипсовые маски-слепки и по образу имеют близкие точки соприкосновения с высказываниями Владимиров об изображении внешнего подобия» [8].

Мнения в искусствоведческом сообществе разделены и по сей день. Но важно понимать, что в переломном XVII в. в русской живописи возникли новые формы выражения под влиянием самых разных факторов. Эта тема предполагает в будущем рассмотрение одного важного вопроса: чем на самом деле является образ, созданный С. Ушаковым, и как соотносятся с ним копийные образы? Это вопрос восприятия изображения.

Канонические изображения становятся полнокровными священными артефактами не просто по факту изображенного, а по воле верующего в его священство, и по факту освященности иконы в Духе Святом. В этом случае важно рассматривать семиотику иконы именно в богословском аспекте развития канонических правил. Сама же проблема смысла образа Спасителя снята в нерукотворных убрусах. Зримый факт «отпечатка» физического тела — это священное событие Воскресения. И «живоподобие» образа также интересует художника и верующего не как будущая копия, а как отвечающая времени потребность расширить символические функции древнерусской иконы включением в нее интонаций образа Воскресшего.

Таким образом, став реформатором художественного языка своего времени, Симон Ушаков оказался человеком, который сквозь призму новаторства рождал живопись ясную, светлую, помня о том, что Бог есть Свет. Расширив рамки канона, он создал свой собственный уникальный стиль.

<sup>2</sup> Полное название: «Послание некоего изюграфа Иосифа к цареву изюграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу» [6].

## Список литературы

1. *Августин Аврелий Блаженный*. О Троице. — М.: РИПОЛ-классик, 2017.
2. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика. XI–XVII век. — М.: Мысль, 1995.
3. *Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии. — М.: Глаголь, 1997.
4. Большая Российская энциклопедия. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://bigenc.ru/religious\\_studies/text/2075183](https://bigenc.ru/religious_studies/text/2075183)
5. *Мельшиор-Бонне*. История зеркала. — М.: Новое литературное обозрение, 2005.
6. *Овчинникова Е.С.* Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве // Древнерусское искусство. XVII век. — М., 1964.— С. 9–61.
7. *Покровский Н.В.* Сийский иконописный подлинник. Вып. 1–4. [СПб.], 1895–98. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://starieknigi.info/Knigi/O/OLDP\\_PDPI\\_113\\_1896.pdf](http://starieknigi.info/Knigi/O/OLDP_PDPI_113_1896.pdf) (дата обращения: 14.10.2020).
8. *Салтыков А.А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. — Л.: Художник РСФСР, 1981.
9. *Ушаков С.* Слово к люботщательному иконного писания // Мастера искусства об искусстве. — М., 1969.
10. Ушаков Симон — царский изюграф / Гос. Третьяковская галерея. — М., 2015.

## References

1. *Avgustin Avrelij Blazhennyj*. O Troice. — M.: RIPOL-klassik, 2017.
2. *Bychkov V.V.* Russkaya srednekovovaya estetika. XI–XVII vek. — M.: Mysl', 1995.
3. *Dionisij Areopagit*. O nebesnoj ierarhii. — M.: Glagol', 1997.
4. Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: [https://bigenc.ru/religious\\_studies/text/2075183](https://bigenc.ru/religious_studies/text/2075183)
5. *Mel'shior-Bonne*. Istoriya zerkala. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
6. *Ovchinnikova E.S.* Iosif Vladimirov. Traktat ob iskusstve // Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek. — M., 1964.— S. 9–61.
7. *Pokrovskij N.V.* Sijskij ikonopisnyj podlinnik. Vyp. 1–4. [SPb.], 1895–98. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: [http://starieknigi.info/Knigi/O/OLDP\\_PDPI\\_113\\_1896.pdf](http://starieknigi.info/Knigi/O/OLDP_PDPI_113_1896.pdf) (data obrashcheniya: 14.10.2020).
8. *Saltykov A.A.* Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreyeva Rubleva. — L.: Hudozhnik RSFSR, 1981.
9. *Ushakov S.* Slovo k lyubotshchatel'nomu ikonnoogo pisanija // Mastera iskusstva ob iskusstve. — M., 1969.
10. Ushakov Simon — carskij izyograf / Gos. Tret'yakovskaya galereya. — M., 2015.

УДК 7.074  
ББК 85.143(2)

## УТОЧНЕНИЕ ПРОВЕНАНСА КАРТИНЫ «НЕИЗВЕСТНАЯ» И.Н. КРАМСКОГО

Д.Н. ДЕНИСОВ

Оренбургский государственный университет  
460018, г. Оренбург, проспект Победы, 13, Россия  
dingez56@mail.ru

*В статье впервые устанавливается точное имя первого владельца знаменитой картины «Неизвестная» работы русского художника-передвижника Ивана Николаевича Крамского (1837–1887). На основе владельческих надписей на обороте этого полотна автор статьи приходит к выводу, что им был крупный киевский предприниматель, сахарозаводчик и банкир Генрих Карлович Клугкист (1838–1891). С привлечением широкого круга источников восстанавливается его полная биография, экономическая и общественная деятельность, история коллекционирования им картин других передвижников — И.И. Шишкина, Ф.А. Бронникова, Н.А. Бодаревского.*

**Ключевые слова:** русская живопись, передвижники, Крамской, картина «Неизвестная», Третьяковская галерея, коллекционирование, провенанс, Клугкист.

## CLARIFICATION OF THE PROVENANCE OF THE «PORTRAIT OF AN UNKNOWN WOMAN» BY I.N. KRAMSKOY

D.N. DENISOV

Orenburg State University  
460018, Orenburg, Pobedy Avenue, 13, Russia

*The article is the first to establish the exact name of the first owner of the famous «Portrait of an Unknown Woman» by the Russian artist, member of the Society for Travelling Art Exhibitions Ivan Nikolaevich Kramskoy (1837–1887). On the basis of the owner's inscriptions on the back of this canvas the author of the article concludes that the first owner was a big Kiev businessman, sugar manufacturer and banker Heinrich Karlovich Klugkist (1838–1891). With the involvement of a wide range of sources were restored his complete biography, economic and social activities, the history of his collecting paintings of other members of the Society for Travelling Art Exhibitions — I.I. Shishkin, F.A. Bronnikov, N.A. Bodarevsky.*

**Key words:** Russian painting, Itinerants, Kramskoy, «Portrait of an Unknown Woman», Tretyakov Gallery, collecting, provenance, Klugkist.

Замечательная картина «Неизвестная» художника-передвижника Ивана Николаевича Крамского (1837–1887) ныне является общепризнанным шедевром живописи, украшением Государственной Третьяковской галереи и даже называется «русской Джокондой» как олицетворение возвышенной красоты, женственности и загадки. Однако первоначально это полотно имело очень непростую выставочно-коммерческую судьбу, вследствие чего его провенанс (история владения художественным произведением) до конца не ясен как по кругу собственников, так и по точным годам продажи картины от одного обладателя другому. Дело в том, что написанный в 1883 г. и впервые представленный в марте на XI выставке передвижников портрет «Неизвестной» И.Н. Крамского первоначально был воспринят публикой как скандальный вызов, поскольку изображал даму полусвета, богатую содержанку, «кокотку в коляске», нарушающую принятые тогда в обществе правила поведения. Поэтому неоцененная картина долгое время не могла найти себе покупателя. Ее не решились приобрести все крупнейшие петербургские и московские коллекционеры, в том числе и Павел Михайлович Третьяков (1832–1898). В результате до сих пор достоверно неизвестно, кто, когда и при каких обстоятельствах стал первым владельцем портрета «Неизвестной». Лишь из каталога посмертной выставки И.Н. Крамского, прошедшей в 1887 г., выяснилось, что картина к тому времени принадлежала некоему господину «Клюквисту», который и предоставил ее для экспозиции [1, с. 16]. Но искусствоведы единодушны в том, что ничего не знают об этом человеке. В таком написании — «Клюквист» указывается первым известным владельцем картины и в современных каталогах Государственной Третьяковской галереи [2, с. 313].

А между тем на обороте холста «Неизвестной» имеются владельческие надписи на немецком и русском языках, уточняющие искаженное написание фамилии собственника: справа — «H. Klügkist», а слева — «J. Клугкист» [3, с. 366]. Очевидно, что в русском варианте первой буквой имени является не «J», а «Г». Это позволяет утверждать, что первым владельцем портрета «Неизвестной» кисти И.Н. Крамского был Генрих Карлович Клугкист (Heinrich Adolph Klugkist) (1838–1891) — миллионер, киевский купец 1-й гильдии, сахарозаводчик и банкир, один из столпов местного общества, известный по опубликованным документам, переписке Товарищества передвижников как постоянный покупатель их картин на выставках в Киеве.

Он происходил из династии немецких торговцев, известной в вестфальском городе Хекстере (Германия) с конца XV в. В 1605 г.

один из его предков, принявший участие в восстании низов против патрицианского городского совета, бежал из местной тюрьмы в соседний вольный город Бремен (Германия). По иронии судьбы там его потомки сами разбогатели и на протяжении многих поколений входили в состав Бременского Сената. Прадед и дед Генриха Карловича служили лютеранскими священниками, а отец Карл Кругкист (Carl Engelbert Eduard Klugkist) (1803–1871) был видным предпринимателем, директором второй по величине судоходной компании в регионе «Ю.Ф.В. Икен и К<sup>о</sup>», президентом Бременской торговой палаты, членом Торгового суда, председателем городской Ассоциации благотворительности и сенатором вольного ганзейского города Бремена. От его брака с дочерью бухгалтера Софией Гейдман (Sophie Heidmann) (1806–1890) и родился в Бремене 9 (21) июля 1838 г. Генрих Карлович Кругкист (Heinrich Adolph Klugkist) [4].

Примечательно, что в состоятельном роду Кругкистов многие были увлеченными меценатами и коллекционерами живописи. Среди них особенно прославился троюродный дядя нашего героя, крупный собиратель гравюр Альбрехта Дюрера (1471–1528), сенатор Иероним Кругкист (Hieronymus Klugkist) (1778–1851), который во главе группы местных предпринимателей в 1823 г. основал одно из старейших художественных объединений Германии, а в 1849 г. — Бременскую картинную галерею, завещав ей свою уникальную коллекцию. Но и отец Генриха был покупателем нескольких картин и заказчиком группового портрета своих детей у немецкого художника Иоганна Георга Майера фон Бремена (1831–1886). На открытие Бременской картинной галереи в 1849 г. он подарил новому музею вкладчину с другими меценатами полотно «Христос и грешница» итальянского живописца Луки Джордано (1634–1705), а в 1861 г. — уже в одиночку картину «Воскресение Христова» немецкого художника Людвигу Рудольфу (1765–1822) [5, с. 38, 86].

Его сын, молодой Генрих Карлович Кругкист, в конце 1850-х гг. переехал из Германии в Россию и на время поселился в Санкт-Петербурге, а в 1864 г. обосновался в Киеве, где вместе со своим компаньоном, рижским немцем Константином Карловичем Штральборном (1831–1880), открыл банкирскую контору [6, с. 16] в доме генерала Крылова, по Крещатику, 2, на углу с Прорезной улицей. Впоследствии они перепрофилировались и учредили Торговый дом «К.К. Штральборн и Г.К. Кругкист». Его контора располагалась в доме М. Штифлера на Крещатике, 9, а совокупный капитал к 1880 г. достигал уже 5 миллионов рублей серебром [7, с. 123]. Штральборн и Кругкист также были уполномоченными агентами в Киеве Общества Ливано-Роменской железной дороги по отправке грузов с Левобережной

Украины в порты на Балтике: Либаву (ныне г. Лиепая, Литва), Любек и Штеттин (Германия) [8].

9 октября 1866 г. Кругкист сочетался браком с Луизой Крауэль (Louise Krauel) (19.01.1842, г. Гамбург, Германия — 20.10.1867, г. Киев, Россия). Однако она умерла через год, в возрасте всего 25 лет. 14 апреля 1870 г. Генрих Карлович женился во второй раз на дочери своего партнера по бизнесу Марии Константиновне Штральборн (Marie Henriette Strahlborn) (02.03.1840, г. Ревель (Таллин), Эстония — 19.08.1915, г. Дрезден, Германия). В этом браке родились дети: Карл (Carl Engelbert Eduard) (25.03.1871, г. Киев — 12.09.1947, г. Галифакс, Канада), София (Sophie Charlotte Helene) (24.11.1873 — 12.11.1973) и Арнольд (Arnold Eduard Heinrich) (15.08.1875, г. Киев — ?) [9]. Старший сын Кругкиста Карл Генрихович стал художником. Начинать с изображения типичных мало-российских сельских пейзажей, а затем уехал в Италию, где в Риме практиковался в живописи и обучал рисованию детей княгини дель Драго.

После смерти своего компаньона К.К. Штральборна в 1880 г. Генрих Карлович единолично продолжил основанное ими дело под маркой Торгового дома Кругкист. Более того, он выкупил дом на Крещатике у генерала Крылова совместно с ювелиром Эдуардом Концевским, который вскоре уступил ему свою долю недвижимости и уехал за границу. Часть своего дома Кругкист сдавал в аренду под офисные и торговые помещения: Киевскому обществу взаимного от огня страхования свеклосахарных и рафинадных заводов, магазину крымских и заграничных вин «Г.Н. Христофоров и К<sup>о</sup>», ювелирному магазину Ю.Б. Майкапара, ателье «Центральная фотография» Г.Г. Лозовского, кондитерской «Жорж» Г. Дортенмана. Кстати, интерьеры этой популярной кондитерской в доме Кругкиста оформлял художник Михаил Александрович Врубель (1856–1910), подрабатывавший здесь в свободное время от росписи орнаментов во Владимирском соборе Киева [10, с. 116].

Генрих Карлович активно расширял свой бизнес, инвестируя средства в новые сферы торговли, промышленности и банковской деятельности. В 1883 г. он выступил одним из соучредителей и директоров Товарищества на паях Вишневецкого свеклосахарного завода в Каменецком уезде Подольской губернии (ныне в с. Вишневецк Чемеровецкого района Хмельницкой области Украины) с уставным капиталом в 200 тысяч рублей [11, с. 106]. Также Кругкист входил в число директоров Киевского сахаро-рафинадного завода, Киевского пивоваренного завода, был членом Совета Киевского частного коммерческого банка [12, с. 301; 13, с. 49;

14, с. 71]. В качестве представителя купечества он состоял членом Учетного комитета Киевской конторы Государственного банка, Киевского городского кредитного общества, Киевских губернского и уездного податных присутствий [15, с. 25, 29; 16, с. 20, 22, 23].

Являясь крупным производителем и торговцем сахаром на десятки тысяч пудов, заинтересованным в доступе к рынкам сбыта без посредников, Генрих Карлович Кругкист сыграл очень значимую роль в создании и организационном становлении Киевской биржи. Со времени ее открытия в 1869–1873 гг. он был членом Киевского биржевого комитета, а в 1873–1891 гг. до своей смерти неоднократно переизбирался товарищем (заместителем) председателя данного комитета. При этом, располагая свободными капиталами, Кругкист занял Биржевому обществу крупные суммы на постройку в 1869–1873 гг. собственного здания Киевской биржи, а в 1882–1886 гг. — ее нового корпуса на Институтской улице. В 1878–1881 гг. от Киевского биржевого общества он делегировался в Санкт-Петербург для работы в высочайше учрежденной Комиссии по исследованию железнодорожного дела в России под председательством графа Э.Т. Баранова. На ее заседаниях Г.К. Кругкист продвигал интересы торгово-промышленного класса, добивавшегося ускорения грузоперевозок, увеличения подвижного состава, строительства крытых товарных складов при станциях. В 1879 г. он был избран в состав подкомиссии по исследованию Юго-Западных железных дорог с ветвью на Фастов [17, с. VII, X, XVII–XVIII, XXIV–XXV, 20, 25, 34].

Как прогрессивный бизнесмен, Генрих Карлович сочувствовал внедрению в промышленное производство научных достижений и технических новинок. Будучи действительным членом Русского технического общества, он оказывал содействие всем начинаниям его Киевского отделения. И в частности, потрудился в качестве члена учрежденного при этом филиале Киевского вспомогательного комитета по устройству в Москве Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 г., чтобы достойно представить на ней передовые разработки и продукцию украинских производителей [6, с. 16].

Как социально ответственный предприниматель, он широко занимался и иной общественной работой, в том числе благотворительной. В 1868–1886 гг. Генрих Карлович Кругкист состоял членом комитета, а в 1886–1891 гг. — председателем Кассы взаимопомощи при евангелическо-лютеранской общине г. Киева [18, с. 38–39]. Параллельно в 1870–1882 гг. он также занимал пост церковного старосты местной лютеранской кирхи Святой Екатерины [19, с. 78],

отвечая за ее хозяйственное содержание (отопление, освещение, ремонт, приобретение необходимой утвари и др.).

Наконец, на досуге Генрих Карлович увлекался конскими бегами и коллекционированием русской живописи. Для удовлетворения первой страсти он прилагал усилия к развитию конного спорта, став действительным членом Киевского общества охотников конского бега при самом основании этой организации в 1885 г. [20, с. 160]. Его художественные склонности находили выражение в покупке картин передвижников на их выставках, проходивших в городе Киеве.

Из опубликованной переписки известно, что на IX выставке передвижников, организованной в Киеве с 4 по 22 ноября 1881 г., коммерческий представитель их товарищества Павел Андреевич Ивачев (1844–1910) по личному указанию художника Павла Александровича Брюллова (1840–1914) предложил Г.К. Кругкисту первому приобрести его пейзаж «Алушта». Но Генрих Карлович уступил полотно другому покупателю, сахарозаводчику А.Л. Пото и просил передать автору благодарность за внимание и любезность [21, с. 231]. Вероятно, такое предложение было сделано Г.К. Кругкисту, потому что он уже покупал что-то прежде из произведений П.А. Брюллова. Возможно, именно он приобрел другой пейзаж этого художника «Амальфи», который годом ранее ушел за 600 рублей неназванному коллекционеру как раз на киевской выставке.

В ходе X выставки передвижников, проходившей в Киеве с 9 декабря 1882 г. по 4 января 1883 г., Генрих Карлович Кругкист купил за 1700 рублей пейзаж «Речка» Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898) [22, с. 580]. Сопровождавший выставку П.А. Ивачев так написал художнику о торгах, развернувшихся вокруг его картин: «“Кама” и “Речка” такой шум наделали в Киеве, что я ждал между покупателями если не драки, то ссоры. Первым явился Терещенко, но ему “Речка” не особенно понравилась, затем явился Кругкист [Кругкист] и просит телеграфировать о “Речке” за 1500, я согласился телеграфировать только тогда, если он предложит 2000 р., наконец согласились спросить 1700 р., и жаль, что Вы не назначили в ответной телеграмме больше! Впрочем, как знать? Если Терещенко нашел что-то такое в небе, значит, или не купит совсем, или будет до слез торговаться, а кроме него крупных покупателей не предвидится; вот я и решился спросить Вас за такую маленькую сумму. Только что получено было Ваше согласие, как является Пото. Ужасно досадно ему было, что опоздал. ...Если бы не проклятая нужда и если бы Киев не был последний город, я ни за что бы не поверил, что эти прекрасные вещи пойдут так

дешево! Киевляне молодцы! С каждым годом является все больше любителей» [23].

На XI передвижной выставке, гостившей в Киеве с 10 ноября по 6 декабря 1883 г., Генрих Карлович Кругкист приобрел этюд «Виллы Торлония во Фраскати» Федора Андреевича Бронникова (1827–1902), подарив эту картину Киевской рисовальной школе в качестве образца для практических занятий учеников [22, с. 582]. Очевидно, на этой же выставке сам он стал счастливым обладателем портрета «Неизвестной» Ивана Николаевича Крамского (1837–1887).

Наконец, на XIV выставке, экспонировавшейся в Киеве с 7 декабря 1886 г. по 4 января 1887 г., Кругкист за 1200 рублей взял картину «Сирота» Николая Корнилиевича Бодаревского (1850–1921) [21, с. 302].

Сахарозаводчик и меценат Генрих Карлович Кругкист скончался в Киеве 4 (16) октября 1891 г. По общему свидетельству современников, выраженному в его некрологах, он пользовался «необыкновенным уважением» и «неограниченным доверием... со стороны торгового и промышленного класса» всего Юго-Западного края [6, с. 16]. А уже в 1894 г. принадлежавший ему портрет «Неизвестной» работы И.Н. Крамского значится в коллекции другого киевского сахарозаводчика Павла Ивановича Харитоненко (1852–1914) [24]. Конечно, Г.К. Кругкист мог продать картину человеку одного с ним круга, знакомому по бизнесу и при своей жизни, но логичнее предположить, что это сделали его наследники после смерти мецената в 1891 г. Известно, что в 1899 г. они продали и дом Кругкиста на Крещатике Первому Российскому страховому обществу, а вдова и дети выехали за границу еще до революции. После эмиграции в 1918 г. наследников второго владельца «Неизвестной» П.И. Харитоненко картина была национализирована новой советской властью. А в 1925 г. передана Наркоминделом Государственной Третьяковской галерее.

В целом такие люди, как Г.К. Кругкист и П.И. Харитоненко, представители новой торгово-промышленной и финансовой буржуазии, сложившейся в России в пореформенный период, в том числе богатые украинские сахарозаводчики Н.А., Ф.А. и И.Н. Терещенко, Б.И. Ханенко, В.В. Тарновский, Л.Е. Кениг, А.Л. Пото, А.Д. Дю Готье и другие, по-своему способствовали развитию русской реалистической живописи, сформировав художественный рынок и спрос на прогрессивное искусство, создав частные коллекции, публичные музеи и художественные училища.

## Список литературы

1. Иллюстрированный каталог картин, рисунков и гравюр покойного И.Н. Крамского (1837—1887), содержащий автобиографию художника, портрет его и 20 автотипических снимков с его работ / сост. и изд. Н. Собко. — СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1887. — 29 с.
2. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 4: Живопись второй половины XIX в. Кн. 1 (А—М). — М.: Красная площадь, 2001. — 528 с.
3. *Гольдштейн С.Н.* Иван Николаевич Крамской: жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1965. — 439 с.
4. Heinrich Adolph Klugkist // GEDBAS [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gedbas.genealogy.net/person/show/1228080586> (дата обращения: 06.08.2021).
5. Kunsthalle Bremen: Verzeichnis sämtlicher Gemälde / A. Kreul. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1994. — 313 s.
6. Отчет о деятельности Киевского Отделения // Записки Императорского Русского Технического Общества. — 1892. — Май. — СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1892. — С. 15–23.
7. *Сементовский Н.М.* Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников. 6-е изд., доп. и испр. — Киев: Типография Штаба Киевского военного округа, 1881. — 264 с.
8. Объявления. Правление Общества Либаво-Роменской железной дороги // Курские губернские ведомости. — 1878. — № 46. — 19 июня. — С. 12.
9. Klugkist Heinrich Adolph // Die Maus. Gesellschaft für Familienforschung e.V. Bremen [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://die-maus-bremen.info/fileadmin/db\\_query/ofb/bremen\\_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=20125](http://die-maus-bremen.info/fileadmin/db_query/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=20125) (дата обращения: 06.08.2021).
10. *Прахов Н.А.* Страницы прошлого: Очерки-воспоминания о художниках. — Киев: Изомузгиз, 1958. — 308 с.
11. Высочайше утвержденное 11 ноября 1883 г. Положение Комитета министров № 75 «Об Уставе Товарищества Вишневичковского свеклосахарного завода» // Собрание узаконений и распоряжений Правительства, издаваемое при Правительствующем Сенате. — 1884. — № 6. — 20 января. — С. 106–120.
12. Киевский частный коммерческий банк. Протокол обыкновенного Общего собрания 3 марта 1885 г. // Вестник финансов, промышленности и торговли. — 1885. — Т. IV. — № 43. — С. 300–301.
13. Справочная книга о лицах, получивших на 1886 г. купеческие свидетельства по 1-й и 2-й гильдиям в Москве. — М.: Типо-литография Н.И. Куманина, 1886. — 299 с.
14. Товарищество Киевского пивоваренного завода. Отчет за 1886/7 г. // Вестник финансов, промышленности и торговли. — 1888. — Т. I. — № 9. — С. 70–71.
15. Адрес-календарь и справочная книжка Киевской губернии на 1888 г. — Киев: Типография Губернского Правления, 1888. — 267 с.
16. Памятная книжка Киевской губернии на 1890 г. — Киев: Киевская Губернская Типография, 1890. — 352 с.
17. Двадцатипятилетие Киевской Биржи. 1869–1894 гг. — Киев: Типография С.В. Кульженко, 1895. — LVII, 189 с.
18. Gernet v. A.O. Geschichte der Allerhöchst bestätigten Unterstützungs-Kasse für Evangelisch-Lutherische Gemeinden in Rußland. — St. Petersburg: Buchdruckerei J. Watsar, 1909. — 423 s.
19. *Neese N.* Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche und Gemeinde in Kiew. — Kiew: Kehrer, 1882. — 95 s.

20. Коннозаводство и коневодство в Юго-западном крае / сост. Б.И. Токарский. Вып. 1. — Киев: Типография С.В. Кульженко, 1895. — 204 с.
21. Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы / сост. В.В. Андреева и др. — Москва: Искусство, 1987. — Кн. 1. — 382 с.
22. Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы / сост. В.В. Андреева и др. — Москва: Искусство, 1987. — Кн. 2. — 385–667 с.
23. П.А. Ивачев — И.И. Шишкину 15 декабря 1882 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shishkin-art.ru/239/> (дата обращения: 18.03.2021).
24. Каталог Выставки художественных произведений из собраний частных владельцев, устроенной при 1-м Съезде русских художников и любителей художеств в 1894 г. в г. Москве. — М., 1894. — 16 с.

## References

1. *Illustrirovannyj katalog kartin, risunkov i gravyur pokojnogo I.N. Kramskogo (1837–1887), soderzhashchij avtobiografiyu hudozhnika, portret ego i 20 avtotipicheskikh snimkov s ego rabot / sost. i izd. N. Sobko.* — SPb.: Tipografiya M.M. Stasyulevicha, 1887. — 29 s.
2. *Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Katalog sobraniya. T. 4: ZHivopis' vtoroj poloviny XIX v. Kn. 1 (A—M).* — М.: Krasnaya ploshchad', 2001. — 528 s.
3. *Gol'dshtejn S.N. Ivan Nikolaevich Kramskoj: zhizn' i tvorchestvo.* — М.: Iskusstvo, 1965. — 439 s.
4. Heinrich Adolph Klugkist // GEDBAS [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <https://gedbas.genealogy.net/person/show/1228080586> (data obrashcheniya: 06.08.2021).
5. *Kunsthalle Bremen: Verzeichnis sämtlicher Gemälde / A. Kreul.* — Wiesbaden: Harrassowitz, 1994. — 313 s.
6. *Otchet o deyatel'nosti Kievskogo Otdeleniya // Zapiski Imperatorskogo Russkogo Tekhnicheskogo Obshchestva.* — 1892. — Maj. — SPb.: Tipografiya brat'ev Panteleevyh, 1892. — S. 15–23.
7. *Sementovskij N.M. Kiev, ego svyatyni, drevnosti, dostopamyatnosti i svedeniya, neobhodimye dlya ego pochitatelej i puteshestvennikov. 6-e izd., dop. i ispr.* — Kiev: Tipografiya SHTaba Kievskogo voennogo okruga, 1881. — 264 s.
8. *Ob'yavleniya. Pravlenie Obshchestva Libavo-Romenskoj zheleznoj dorogi // Kurskie gubernskie vedomosti.* — 1878. — № 46. — 19 iyunya. — S. 12.
9. Klugkist Heinrich Adolph // Die Maus. Gesellschaft für Familienforschung e. V. Bremen [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: [http://die-maus-bremen.info/fileadmin/db\\_query/ofb/bremen\\_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=20125](http://die-maus-bremen.info/fileadmin/db_query/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=20125) (data obrashcheniya: 06.08.2021).
10. *Prahov N.A. Stranicy proshlogo: Ocherki-vospominaniya o hudozhnikah.* — Kiev: Izomuzgiz, 1958. — 308 s.
11. *Vysochajshe utverzhdennoe 11 noyabrya 1883 g. Polozhenie Komiteta ministrov № 75 «Ob Ustave Tovarishchestva Vishnevchikovskogo sveklosaharnogo zavoda» //*

- Sobranie uzakonenij i rasporyazhenij Pravitel'stva, izdavaemoe pri Pravitel'stvuyushchem Senate.* — 1884. — № 6. — 20 yanvarya. — S. 106–120.
12. *Kievskij chastnyj kommercheskij bank. Protokol obyknovennogo Obshchego sobraniya 3 marta 1885 g. // Vestnik finansov, promyshlennosti i trgovli.* — 1885. — T. IV. — № 43. — S. 300–301.
13. *Spravochnaya kniga o licah, poluchivshih na 1886 g. kupecheskie svidetel'stva po 1-j i 2-j gil'diyam v Moskve.* — М.: Tipo-litografiya N.I. Kumanina, 1886. — 299 s.
14. *Tovarishchestvo Kievskogo pivovarennoho zavoda. Otchet za 1886/7 g. // Vestnik finansov, promyshlennosti i trgovli.* — 1888. — T. I. — № 9. — S. 70–71.
15. *Adres-kalendar' i spravochnaya knizhka Kievskoj gubernii na 1888 g.* — Kiev: Tipografiya Gubernskogo Pravleniya, 1888. — 267 s.
16. *Pamyatnaya knizhka Kievskoj gubernii na 1890 g.* — Kiev: Kievskaya Gubernskaya Tipografiya, 1890. — 352 s.
17. *Dvadcatipyatiletie Kievskoj Birzhi. 1869–1894 gg.* — Kiev: Tipografiya S.V. Kul'zhenko, 1895. — LVII, 189 s.
18. *Gernet v. A.O. Geschichte der Allerhöchst bestätigten Unterstützungs-Kasse für Evangelisch-Lutherische Gemeinden in Rußland.* — St. Petersburg: Buchdruckerei J. Watsar, 1909. — 423 s.
19. *Neese N. Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche und Gemeinde in Kiew.* — Kiew: Kehrler, 1882. — 95 s.
20. *Konnozavodstvo i konevodstvo v YUgo-zapadnom krae / sost. B.I. Tokarskij. Vyp. 1.* — Kiev: Tipografiya S.V. Kul'zhenko, 1895. — 204 s.
21. *Tovarishchestvo peredvizhnyh hudozhestvennyh vystavok, 1869–1899: pis'ma, dokumenty / sost. V.V. Andreeva i dr.* — Москва: Iskusstvo, 1987. — Кн. 1. — 382 с.
22. *Tovarishchestvo peredvizhnyh hudozhestvennyh vystavok, 1869–1899: pis'ma, dokumenty / sost. V.V. Andreeva i dr.* — Москва: Iskusstvo, 1987. — Кн. 2. — 385–667 с.
23. П.А. Ивачев — И.И. Шишкину 15 декабря 1882 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shishkin-art.ru/239/> (data obrashcheniya: 18.03.2021).
24. *Katalog Vystavki hudozhestvennyh proizvedenij iz sobranij chastnyh vladel'cev, ustroennoj pri 1-m S»ezde russkikh hudozhnikov i lyubitelej hudozhestv v 1894 g. v g. Moskve.* — М., 1894. — 16 s.

УДК 7.01  
ББК-1

## ОБРАЗ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАНДОМЕНИКО ТЬЕПОЛО НА ПРИМЕРЕ РОСПИСЕЙ «КОМНАТЫ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ» НА ВИЛЛЕ ДЗИАНИГО

Ю.Ю. БОГОМОЛОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: j.bogomolova@mail.ru

*Статья посвящена исследованию образа маски итальянского народного театра в творчестве венецианского живописца и графика Джандоменико Тьеполо. Карнавальная культура и традиции комедии дель арте были особенно близки художнику, почти всю жизнь работавшему в Венеции. Особый интерес Дж.Д. Тьеполо испытывал к маске Пульчинеллы, который присутствует во всех его работах на тему современности. В последние годы жизни, получив признание и творческую независимость, художник пишет не на заказ, а из личного интереса. Унаследовавший от своего знаменитого отца Дж.Б. Тьеполо навыки создания монументальной декорации, Джандоменико расписал интерьеры собственной виллы Дзианиго близ Мирано. Росписи гардеробной, получившей название «Комната Пульчинеллы», полностью посвящены этому персонажу. Созданные художником образы рассматриваются через призму культуры Венеции второй половины XVIII в. и творческое видение Дж.Д. Тьеполо.*

**Ключевые слова:** Венеция, Джандоменико Тьеполо, карнавал, маска, комедия дель арте, Пульчинелла, вилла Дзианиго, монументальная роспись, палаццо Ка-Реццонио.

## THE IMAGE OF PULCINELLA IN THE WORK OF GIANDOMENICO TIEPOLO ON THE EXAMPLE OF THE MURALS OF THE “PULCINELLA ROOM” AT THE VILLA DZIANIGO

YU.YU. BOGOMOLOVA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*The article is devoted to the study of the image of the mask of the Italian folk theater in the work of the Venetian painter and graphic artist Giandomenico Tiepolo. The carnival culture and traditions of the commedia dell'arte were especially close to the artist, who worked almost his entire life in Venice. The particular interest of J.D. Tiepolo felt for the Pulcinella mask, which is present in all his works on the topic of modernity. In the last years of his life, having received recognition and creative independence, the artist writes not to order, but out of personal interest. Inheriting the skills of creating monumental scenery*

*from his famous father G.B. Tiepolo, Giandomenico painted the interiors of his own villa Dzanigo near Mirano. The murals in the dressing room, dubbed Pulcinella's Rooms, are entirely dedicated to this character. The images created by the artist are viewed through the prism of the Venice culture of the second half of the 18th century and the creative vision of J.D. Tiepolo.*

**Key words:** Venice, Giandomenico Tiepolo, Venice Carnival, Carnival mask, commedia dell'arte, Pulcinella, villa Zianigo, mural, palazzo, Ca' Rezzonico.

При упоминании Венеции неизменно возникает ряд ассоциаций — piazza Сан Марко и палаццо Дукале, каналы и гондолы, вырастающие из воды дома и палаццо, маски и традиционный венецианский карнавал. Всё это приметы Венецианской республики, история которой завершилась в конце XVIII в., а город окончательно превратился в музей под открытым небом.

Карнавал в наше время, разумеется, утратил свое исконное значение и, приспособленный к условиям современности, превратился в масштабный костюмированный праздник. Исчезли из пестрой толпы ряженых в костюмы, стилизованные под моду XVIII в., и исконные участники карнавала — персонажи итальянского народного площадного театра, знаменитой комедии дель арте. Всё, что сегодня напоминает о Бригелле и Арлекине, Панталоне и Дотторе, Скарамучче и Пульчинелле — это маски, которые продолжают изготавливать в многочисленных мастерских, и открытки с акварелями Мориса Санда, выполненные им в качестве иллюстраций для его же книги «Маски и буффоны».

Среди утонченных маскарадных масок выделяются и пугающие злоеющие гримасы с огромными крючковатыми носами, бородавками и морщинами темно-красного, коричневого и черного цветов. В одной из таких выступал и развлекал зрителей персонаж по имени Пульчинелла. Вернее, все те, кто выступал в этой роли в течение всей своей жизни.

Именно Пульчинелла, прирожденный неаполитанец, а вовсе не традиционный для Венеции Бригелла, оказался запечатлен не только в памяти своих современников, но и в рисунках, гравюрах, на живописных полотнах и даже фресках, украшающих сегодня один из небольших залов в венецианском палаццо — Ка-Реццонио. Такой чести персонажа уличного театра в высоком колпаке и с болтающимися длинными рукавами удостоил представитель прославленной династии венецианских живописцев Джандоменико Тьеполо. Почему на излете XVIII в., когда Светлейшая республика давно утратила свой статус и блеск, а комедия дель арте пришла в упадок во всей Италии, Тьеполо-младший так увлекается этим персонажем площадного театра и расписывает интерьеры вилл Дзианиго и Вальмарана аи Нани сценка-

ми из воображаемой жизни этого персонажа? Почему создает внушительную графическую серию, где все фигуры — сплошь Пульчинеллы? В каком контексте создаются эти произведения? Рассмотреть эти вопросы — основная задача данной статьи.

О Джандоменико Тьеполо как о живописце в разное время складывались различные мнения. Для одних он навсегда остался лишь сыном последнего гениального венецианского художника, мастера монументальной декорации Джамбаттиста Тьеполо. Другие признают за Джандоменико не только продолжателя традиций Тьеполо-старшего, но и вполне самобытного художника. Но трудно спорить с тем, что Джандоменико Тьеполо оставил свой путь и не столь заметный, но особенный след в искусстве Венеции. И этот след — запечатленная современность, карнавальная реальность, населенная масками комедии дель арте, где главный герой — Пульчинелла. Ниже рассмотрим, откуда у художника возникла столь непреодолимая тяга к этому персонажу площадного театра и почему этот грубоватый, горбатый угрюмец с юга Италии, а не пестрый и веселый Арлекин или более близкий венецианцам Бригелла, поселился в интерьерах личной виллы Тьеполо.

Разгадку этого нигде не зафиксированного творческого замысла стоит искать в культуре Венеции XVIII в. Годы жизни Джандоменико Тьеполо (1727–1804), большую часть из которых он провел в родной Венеции, прошли в атмосфере всеобщего праздника, где карнавал длился почти полгода, и город утопал в головокружительном изобилии роскошных концертов, театральных представлений, карточных игр и прочих развлечений, увлекательно описанных Джакомо Казановой. Таким был весь XVIII в. — век Карло Гольдони и Карло Гоцци, Каналетто и Франческо Гварди, Томмазо Альбиниони и Антонио Вивальди. Неудивительно, что яркая и праздничная современность привлекала Тьеполо больше, чем холодные образы античных богов и библейских героев. Способный ученик Джамбаттисты Тьеполо и главный его помощник, молодой Джандоменико помогает отцу в создании монументальных росписей, но большую самостоятельность проявляет в станковой живописи. В 1747 г. он создает цикл из 14 монументальных полотен «Крестный путь» для оратория дель Крочефиссо церкви Сан Поло в Венеции (*Chiesa Rettoriale di San Polo*) и уже здесь пытается примирить библейскую историю с современностью. Но уже в 1750-е гг. он начинает писать карнавальные сценки и картины венецианской жизни, где проза повседневности тесно переплетена с поэзией карнавала. И среди прочих персонажей и масок здесь уже выделяется своей черной маской и белым колпаком Пульчинелла. Таковы ироничные и беззаботные «Зубодер» (1754, Лувр), «Деревенские танцы» (1755, Метрополитен), «Менуэт» (1756, Национальный музей Каталонии), «Триумф Пульчинеллы» (Датская национальная галерея, Копенгаген, 1760–1770). В этих сценках, стилистически столь отличных от религиозных и мифологических полотен Тьеполо-младшего, промелькнет тот сатирический, даже немного карикатурный, оттенок, который будет свойственен Тьеполо в последние годы. Как окажется, подлинный Джандоменико Тьеполо — это вовсе не продолжатель традиций великого Джамбаттисты Тьеполо и мастер помпезных росписей, а тяготеющий к приземленным сюжетам из окружающей его действительности, которую он вскоре заселит бесчисленными пульчинеллами — сгорбленными, состарившимися и глубоко несчастными.

А пока Джандоменико продолжает работать у старшего Тьеполо, старательно усваивая его манеру так, что долгое время некоторые его работы приписывали кисти Джамбаттисты. Тем временем к Тьеполо-старшему приходит общеевропейская слава. В 1750 г. он становится президентом Падуанской академии, получает крупные заказы и вместе с сыновьями Джандоменико и Лоренцо отправляется в Вюрцбург расписывать Епископскую резиденцию. В 1757 г. он приобретает виллу в деревеньке Дзианиго в Мирано (*Villa Zianigo di Mirano*), которая станет любимым прибежищем Джандоменико в последние годы жизни и которую он с энтузиазмом украсит своими фресками. В том же году он получает заказ расписать виллу Вальмарана аи Нани близ Виченцы. Джандоменико — уже член Венецианской академии художеств, и Джамбаттиста доверяет ему самостоятельно расписать форестерию. Надо ли говорить, что Джандоменико расписал ее сценами со своими любимыми персонажами? В этом парковом павильоне, предназначенном для непринужденного времяпрепровождения, они были вполне уместны, и за павильоном закрепилось название «Зала карнавальных сцен». Джамбаттиста остался верен себе: расписал залы виллы величественными сценами из «Илиады», «Энеиды» и «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо. Фрески обоих живописцев сохранились на вилле и по сей день.

В 1762 г. отец и сын получают приглашение испанского короля Карла III и отправляются к королевскому двору в Мадрид. Джамбаттиста Тьеполо останется в Мадриде до конца дней. Очевидно, внезапно возникшее соперничество с немецким классицистом А.Р. Менгсом и сложившимся кругом недоброжелателей подкосили здоровье и сломили дух великого венецианца, и в марте 1770 г. он скончался. Джандоменико вернулся в Венецию.

В Венеции его, наконец, начинают воспринимать как самостоятельного художника. В 1772 г. он становится профессором Венецианской академии художеств. Какова же Венеция, в которую спустя восемь лет вернулся живописец? Здесь продолжают танцы, карточные

игры, беззаботные ряженые кружатся в вихре карнавала, и, кажется, одержала одну из своих последних побед комедия дель арте. Еще до отъезда в Испанию Джандоменико мог быть свидетелем радикального противостояния двух деятелей итальянского театра XVIII в. — Карло Гольдони и Карло Гоцци. Вся Венеция следила за этим поединком, более того — была вовлечена в него. Гольдони был в Венеции одним из немногих носителей просветительских идей и восхищался французской драматургией, где уже несколько лет спорили о «Побочном сыне» Д. Дидро и утверждали «средний» жанр — так называемую мещанскую драму, в которой впервые появились представители третьего сословия, заговорившие со сцены прозой. Венеция же к тому времени уже давно воспринималась в Европе как «драгоценная шкатулка», город-музей для путешественников, застывший в своем неповторимом своеобразии и не спешивший меняться. И о мещанской драме здесь еще не слышали, ведь первая написанная пьеса — «Слуга двух господ» К. Гольдони — появится в Венеции только в 1749 г., а на сцене окажется и вовсе лишь в 1754-м. С нее, по сути, начнется задуманная театральная реформа. Основная задача первого драматурга Венеции заключалась в том, чтобы привести на смену условным сценариям комедии дель арте полностью написанную пьесу, а постепенно деградировавшие маски комедии заменить характерами. При этом Гольдони не призывал совсем отказаться от традиций площадной комедии, что подтверждает уже хотя бы тот факт, что «Слугу...» впервые в Венеции представляла знаменитая труппа комедии дель арте Антонио Сакки. Дальнейший успех его пьес у публики заставляет Гольдони поверить, что он смог привить зрителям хороший вкус и заставил забыть грубые фарсы уличных буфонов. Но его идейный оппонент, потомственный дворянин и консерватор Карло Гоцци, наносит удар, от которого Гольдони уже не оправится. Ярый защитник старины, а в особенности комедии дель арте, Гоцци представится случай тоже написать для театра. Он изберет своеобразную форму фьябы — трагикомической сказки, в которой волшебный сюжет будет тесно переплетаться с импровизацией и буффонадой комедии дель арте. Таким образом, Гоцци не просто ратовал за сохранение комедии дель арте как площадного народного зрелища в его первоначальном виде, но и стремился вывести на профессиональную театральную сцену. Но и он оказался не вполне последователен, ведь его фьябы тоже были полностью написанными пьесами, лишавшими исполнителей возможности импровизировать. В 1761 г. Гоцци ставит фьябу «Любовь к трем апельсинам», а играет ее все та же труппа Антонио Сакки. Публика была в восторге. Гольдони воспринял успех «Трех апельсинов» как предательство публики, так и не уяснившей разницу между «правильной драматургией» и устарев-

шей площадной потехой, и в 1762 г. навсегда покинул Венецию, отдав предпочтение просвещенному французскому обществу. В том же году Джамбаттиста и Джандоменико Тьеполо уезжают в Мадрид.

По возвращении из Испании Джандоменико Тьеполо был рад встретиться с любимыми масками и с новой силой взялся за любимую тему. Он был не единственным. Почти с документальной точностью другой венецианец Пьетро Лонги писал многочисленные маскарады, развлечения, аттракционы. Внушительная серия работ П. Лонги на тему карнавала и комедийных масок украшает сегодня один из залов Ка-Реццонико. Лонги, как и Тьеполо-младший, с интересом наблюдал за современностью и с пристальным вниманием живописал игривых Арлекинов и Коломбин, хвастливых капитанов, несурзных Дотторе и бодрящихся Панталоне. Хорошо знакомые каждому венецианцу *tippi fissi* (постоянные типы).

Комедия дель арте зародилась, как полагают, в Венеции. По крайней мере, именно здесь она оформилась раньше всего, в 30–60-е гг. XVI в. Так, современники отмечают придворные представления с участием масок во Флоренции в 1560-м, в Ферраре в 1565-м, в Мантуе в 1566-м. Однако же к герцогским дворам маски попадают с площади Сан Марко, где еще в 30-е гг. небезызвестный Анджело Беолько (1502–1542) (организатор труппы и автор пьес) выступал в роли придуманного им Рудзанте — веселого разбитного деревенского парня. Беолько приписывают создание типа буффонного весельчака и других персонажей, утверждение народной диалектальной речи как языковой основы площадного спектакля и введение в драматическое действие музыки и танцев. Возможно, он же надел на своих героев маску. Появление маски на площадной сцене в Венеции вряд ли удивительно. Там, где сплелись традиции средневекового карнавала с древнеримскими ателланами Плавта, а следовательно, и его масками Макка, Паппа и Буккона, иначе и быть не могло. Как не могли быть изысканными маски вчерашних мистериальных чертей и плавтовских рабов и параситов. Так и рождаются «дзанны» — слуги из комедии дель арте, сочетающие в себе простонародную крестьянскую харизму и демоническую природу. У задиристого Бригеллы за пазухой нож и огромная бородавка на черной маске; простодушный и веселый Арлекин щеголяет в лохмотьях из ярких лоскутов, с заячьей лапкой на белой шапочке и выдающейся шишкой на лбу (обломок рога); пугают своими длинноносными масками даже дамский угодник Панталоне и Доктор из Болоньи. Вот он, классический венецианский квартет масок.

Но кто же такой полюбившийся Тьеполо Пульчинелла (*Pulcinella*)? Крестьянин из окрестностей Неаполя, напоминающий древнеримского Макка из ателлан, глуповатый, но хитрый и изворот-

ливый, беспринципный, смело берущийся за любую профессию, обманутый муж и ревнивец, с кучей таких же вечно голодных, как и он, детишек. Он носит просторный светлый крестьянский костюм с такими длинными рукавами, что в них можно запутаться, — неаполитанские Пульчинеллы любили пародировать флагеллянтов, бродивших по улицам и хлеставших себя плетью, таким образом «умерщвляя плоть». На голове у него белый высокий колпак — дзуккерио (ит. *Zuccherio* — «сахар»); лицо закрыто черной маской с крючковатым носом и, разумеется, огромной шишкой или бородавкой; за спиной горб, ведь Пульчинелла так боится побоев, что заранее раболепно и пугливо согнулся. Так же, ссутулившись, он крадется, когда ворует цыплят — оттого он и Пульчинелла, «похититель цыплят» (ит. *pulcino* — «цыпленок»). В его облике и характере есть нечто петушиное — часто затевает ссоры и не прочь ввязаться в драку, да и маска его порой напоминает петушиный клюв. У него, как и у всех персонажей, свои «приемы»: скрючившись, вытянув вперед руки с болтающимися рукавами, он движется медленно, словно демон-сомнамбула, но уже в следующий миг кричит, спорит и суетится. И возможно, не так бесосновательна легенда, описанная неким аббатом и публицистом XVIII в. Галиани и изложенная А.К. Дживелеговым, — история о бродячей труппе, возвращавшейся с гастролей в Неаполь [2, с.147]. Когда повозка проезжала мимо сборщиков винограда, те стали задирать комедиантов. Завязалась словесная перепалка, в которой явно лидировал один забияка, да с таким жаром, что изумленные актеры позвали его в свою труппу. Звали сборщика винограда Пуччо родом из Аньелло, проще говоря, Пуччо д'Аньелло. Возможно, он и стал прототипом маски Пульчинеллы.

Тематика карнавалов, маскарадов и сенок из комедии дель арте проникает в европейскую живопись в XVIII в. Хотя карнавальная традиция и площадная культура были известны в своем сложившемся виде со времен Высокого Средневековья, живописцев подобные сюжеты не занимали. Именно в XVIII в., с утверждением бытового жанра во Франции и Италии и, что немаловажно, формированием спроса на него, бытовые жанровые сценки становятся востребованы. Примечательно, что именно во Франции, а среди разрозненных итальянских княжеств — почти только в Венецианской республике театрализованные сценки с изображением площадных комедиантов получают широкое распространение. Во французской живописи эстетика площадного спектакля сразу же приобретает изысканный рокайльный характер. Французские аналоги масок комедии дель арте — это в первую очередь люди, наряженные в костюмы персонажей и увлеченные любовной игрой, поэтому именно во Франции Арлекин в костюме из цветных лохмотьев превратится в Доменика в изящном трико, а не-

отесанный Пульчинелла трансформируется в Полишинеля, Жюль и, наконец, в несчастного безответно влюбленного Пьеро. В Венеции же маски комедии дель арте в первую очередь остаются персонажами, неотъемлемой частью карнавальных гуляний и площадных спектаклей и сохраняют свою самобытность. В таком виде их изображают П. Лонги и Дж.Д. Тьеполо. Столь активное присутствие этих персонажей на полотнах обоих художников легко объясняется тем, что они и в самом деле были вписаны в повседневную действительность Венеции XVIII в. Но если Лонги изображает широкую палитру маскарадных типов и развлечений, то Тьеполо сосредоточился на одном лишь Пульчинелле.

С этим персонажем Джандоменико не расстанется уже до конца дней. Очевидно, художник ощущает, что веселый век подходит к концу, и тревожные предчувствия находят выражение в его творчестве. В 1780 г. он становится президентом Венецианской академии художеств, достигая тем самым пика признания. А в 1790-е удаляется из Венеции на фамильную виллу в Дзианиго и приступает к росписям, начатым еще вместе с отцом в 1759 г. Тьеполо-младший увлеченно разрабатывает композиции сцен, в которых вместо античных героев изображает своих пульчинелл. Не потому ли, что время прекрасных и юных богов прошло, как, впрочем, и время веселых масок? Охваченные экономическим кризисом, царящей повсеместно разрухой и нищетой, Апеннины населяют вот такие несчастные «похитители цыплят», горбатые от тяжелой работы, но грубые и нахальные в своей невежественности. Это печальное наблюдение Тьеполо выразит в своих многочисленных рисунках и эскизах, населив вымышленный мир не людьми, а бесконечными пульчинеллами. Путающийся в длинных рукавах демон-сомнамбула оживает, и происходит фантастическое превращение человека в ряженого выходца с того света. Подтверждение этой мысли находится у А.К. Дживелегова: «Венеция в XVIII веке в значительной мере сделалась гостиницей для путешествующей и веселящейся Европы. В ней все мельчало. Культура, разлитая прежде во всех слоях общества, сосредоточивалась теперь на тоненькой верхушке, низы же буржуазии, как всегда в эпохи экономического упадка, все больше и больше опускались в тьму невежества и суеверий. Венецианское мещанство, особенно болезненно ощущавшее эту деградацию, могло найти утешение лишь в фантастике и мистике» [3, с. 686]. Оттого, вероятно, так полюбились венецианцам мрачноватые фьябы Гоцци с фантастическими и пугающими превращениями, а маска Пульчинеллы на площадной сцене переживала очередной всплеск народной любви. Пульчинелл становится много, их уже целые ватаги. Это еще одна особенность персонажа. М.М. Молодцова отме-

чает, что «в числе “особых примет” Пульчинеллы — накладной горб, а то и два (на спине и на груди), а также “кучность” или способность “роиться”: в фольклоре и в живописи Пульчинелла часто предстает как групповой образ» [4, с. 132].

В конце 1790 х гг. над Серениссимой сгущаются тучи, а Джандоменико Тьеполо в своей мастерской приступает к мистическому превращению мира людей в мир пульчинелл. В роковом 1797-м Тьеполо расписывает фамильную виллу в Дзианиго. Возможно, его отец Джамбаттиста сразу после приобретения виллы наметил программу росписей, рассчитывая украсить собственное жилище не хуже, чем дворцы своих заказчиков. Интерьеры наверняка были бы расписаны мифологическими сценами, а в «небесных высях» плафонов поселились ангелы. Но вместо них в гардеробной (как предполагается) комнате поселятся другие существа. У себя дома Тьеполо наслаждается творческой свободой, расписывая интерьеры без оглядки на заказчика или предвзятого зрителя. Главным зрителем будет он сам.

Тьеполо, как и большинству его современников, было свойственно увлечение миром иллюзорным. Неслучайно вся итальянская живопись этого периода пронизана декоративностью в ущерб ее репрезентативным задачам, что касалось и монументальной декорации. Но никто кроме Дж.Д. Тьеполо не отважился допустить в монументальную декорацию столь мелкомасштабную и фантазмагоричную фигуру, как Пульчинелла. Почему же все-таки Пульчинелла? Ответы, почему именно этого персонажа воспел Тьеполо, можно искать в карнавальной культуре Венеции второй половины XVIII в. Среди других масок комедии дель арте персонаж Пульчинеллы явно преобладал на площадной сцене. Ведь образ Бригеллы к концу XVIII в. смягчился до амплуа веселого слуги и отошел на второй план, а Арлекин изначально отличался простодушным характером, и Пульчинелла на их фоне выделялся особой харизмой. Этот персонаж имел обыкновение умножаться. Известны целые шествия и пародийные кавалькады пульчинелл. С другой стороны, Тьеполо мог заинтересоваться живописной выразительностью персонажа, его узнаваемым обликом и подвижной, неестественной и маньеристичной пластикой.

Так на стенах появляются три вертикальные композиции — «Пульчинелла и акробаты», «Отдых пульчинелл» и «Влюбленный Пульчинелла».

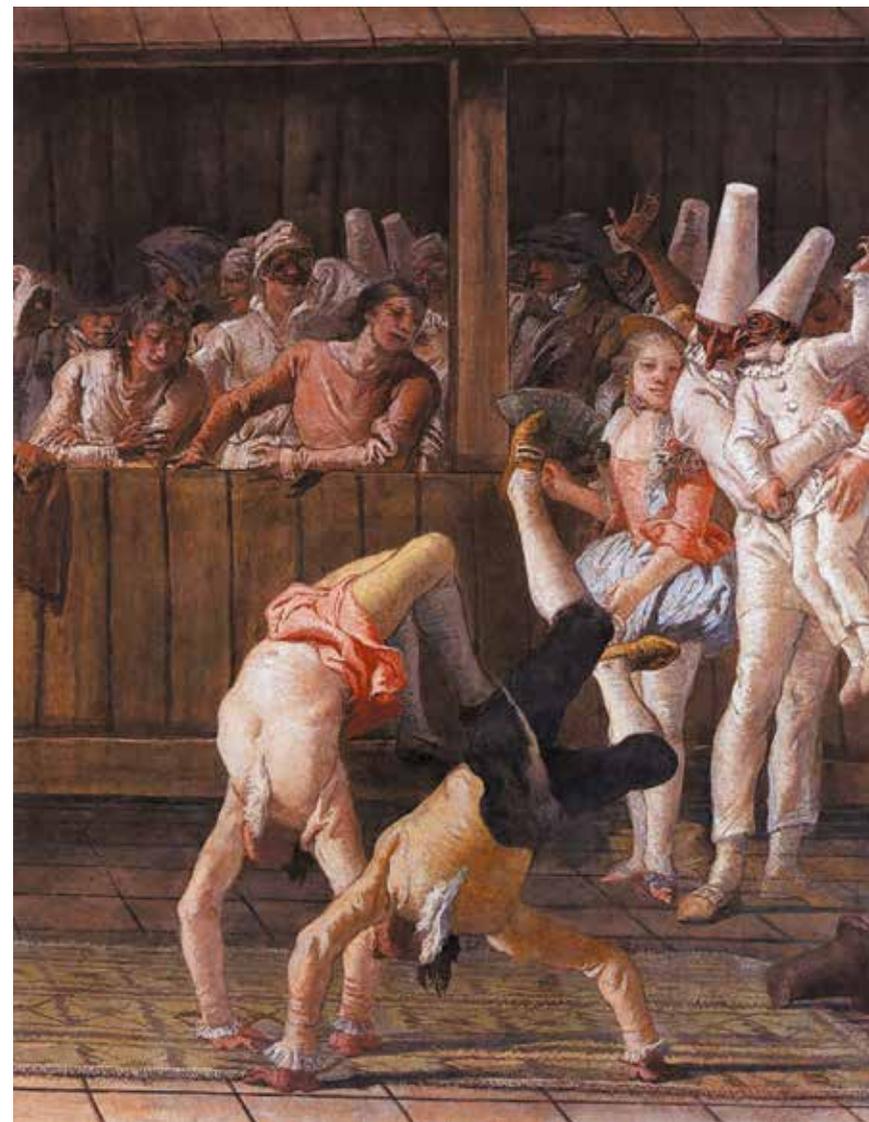


Рисунок 1 — Дж. Д. Тьеполо. Пульчинелла и акробаты

Программу росписей комнаты Пульчинеллы на вилле Дзианиго Дж. Д. Тьеполо разрабатывает как пародию на традиционную декорационную программу. Богов, героев и людей заменил гротескные

пульчинеллы. Оттого изначально игривый характер галантных сцен сменяется карикатурным хотя бы потому, что карикатурен сам Пульчинелла.

Сами росписи выполнены в намеренно декоративной манере. Используя в создании фресок как масляные краски, так и темпера, Джандоменико придал всем изображениям сдержанный суховатый колорит. Объединяет их и единая колористическая палитра, в которой преобладают облегченные серо-голубые тона световоздушной среды в сочетании с градацией коричневых и зеленых красок, оттеняющих белые одеяния пульчинелл.

В сюжете «Пульчинелла и акробаты» превращения только начинаются. За трюками уличных акробатов наблюдает пестрая толпа простых горожан, среди них затерялись и знакомые белые колпаки. Собравшиеся увлеченно следят за зрелищем, и лишь юная танцовщица с веером бесстрастно смотрит на зрителя. Самый заинтересованный — неугомонный и любопытный Пульчинелла. Он сам, кажется, готов присоединиться к трюкачам, но немного отстраняется, бережно прижимая к груди куклу — уменьшенную копию самого себя. С такими маленькими деревянными или тряпичными пульчинеллами выступали исполнители этой маски вплоть до конца XVIII в. Эти куклы — многочисленные дети Пульчинеллы. Но Тьеполо изобразил куклу с пропорциями взрослого человека, и оттого вид комедианта со своей уменьшенной копией выглядит несколько фантазмагорично и пугающе (рисунок 1).

На фреске «Влюбленный Пульчинелла» маска действует уже безраздельно. Веселая прогулка решена в духе рококо, но сценка почти дионисийская. Первый Пульчинелла неприлично ухаживает за дамой, которая, кстати говоря, тоже в маске. Фривольно положив руку на плечо ухажеру, дама-Пульчинелла в белой шляпе с красными перьями и таким же красным носом-клювом напоминает не то птицу, не то вакханку. В одной руке у нее веер, в другой венок из цветов. Дама-Пульчинелла — тоже отнюдь не фантазия художника. Так, И.Ф. фон Гёте подчеркивал особую распространенность этой маски, столь любимой, что и «женщины не упускают случая покрасоваться в наряде Пульчинеллы» [1, с. 193]. В самом деле, то, что недопустимо для человека, доступно карнавальная маска, а всевозможным пульчинеллам — и подавно. Следом за комичными влюбленными пританцовывает другой Пульчинелла — с бутылкой и стаканом вина, а завершает процессию Пульчинелла с тимпаном. Ну чем не «свита Диониса» из древнегреческого коммоса? Комизма и карикатурности сцене добавляет маленькая собачка с повязанным на шее красным бантиком, встречающая залившимся лаем веселую ватагу. Так Тьеполо одновременно раскрывает характер непринужденного маскарадного веселья и в то

же время подчеркивает недолговечность праздника жизни. Спускающиеся с пригорка весельчаки смотрят кто куда, только не на дорогу, и чем-то напоминают брейгелевских слепых (рисунок 2). Не ждет ли их такое же падение?



Рисунок 2 — Дж. Д. Тьеполо. Влюбленный Пульчинелла



Рисунок 3 — Дж. Д. Тьеполо. Отдых пульчинелл

Меланхоличным настроением пронизана фреска «Отдых пульчинелл». Остановившиеся отдохнуть на пригорке старые горбатые

пульчинеллы со своими нехитрыми пожитками (тут и кувшин, и плетеная корзинка, и ракетка с воланом) — часто изображаемые художником атрибуты их любимых игр. Один из них стоит к зрителю спиной, выпятив свой горб, не то вспоминая прошедшую жизнь, не то вглядываясь в этот непонятный и враждебный *Mondo Nuovo*, изображенный Тьеполо здесь же, на вилле, восьмью годами раньше; мир, к которому придется привыкать и старику Тьеполо, и другим венецианцам. Двое других заговорщически указывают на него пальцами. А один заснул в столь неестественной позе, что кажется мертвым. Может, и правда время веселья, карнавалов и масок комедии дель арте безвозвратно ушло, и остающимся не у дел комедиантам остается лишь вглядываться в неотвратно надвигающийся «Новый мир»?

Обособленность каждой из трех сцен делает их на первый взгляд не связанными между собой. Однако определенная логика в выборе именно этих фрагментов бытия Пульчинеллы, а может и всей Серениссимы XVIII в., прослеживается и раскрывается в эмоциональной нагрузке. Любовные забавы, площадные развлечения и, наконец, усталая грусть (рисунок 3).

Целый комический парад из пульчинелл Тьеполо изображает на монохромных панелях, имитирующих декоративный рельеф и фланкирующих с обеих сторон фрески и входную группу. И здесь Тьеполо не уходит далеко от жизненной правды существования своего героя в реальности карнавала. Гёте отмечает в своих впечатлениях от карнаваловых шествий свойство Пульчинеллы множиться и тиражировать самого себя. «А вот и апофеоз карнавального Пульчинеллы: шествие Пульчинелл, чествующих своего короля. Десять-двенадцать Пульчинелл, собравшись вместе, выбирают короля, нахлобучивают на него корону, суют ему в руки скипетр и под звуки музыки с громкими криками провозят его в разукрашенной тележке по Корсо. Завидя этот поезд, все Пульчинеллы выскакивают из толпы и присоединяются к процессии, чтобы, размахивая шляпами и горланя, прокладывая дорогу королю» [1, с. 203]. Слово пародируя композиции древнегреческих фриз, Тьеполо заменяет величественные шествия богов и героев парадом пульчинелл (рисунок 4).

Пожалуй, одна из лучших в творчестве Тьеполо композиция с его любимой маской украсила плафон комнаты Пульчинеллы (*La stanza di Pulcinella*). Здесь должна была быть традиционная потолочная роспись, с нежными облаками, порхающими среди цветочных гирлянд, с птицами и смотрящими с небес ангелами. Но и в это почти сакральное пространство прокрались существа из потустороннего мира. Исследователь творчества Джандоменико Тьеполо Адриано Мариус даст свое объяснение художественному решению живописца: «осознавая,

что все божества умерли, он (Тьеполо) останавливает время на последнем карнавале и празднует бурлескное вторжение Пульчинеллы: его последнее послание — непостижимая правда маски. ...Примечательно, что на потолке гардеробной, которую его отец Джамбаттиста “зарезервировал для появления ангелов или солнечных существ”, Джандоменико изображает Пульчинеллу, парящего на качелях рядом со своими собратьями: почти кощунственная пародия, возвещающая о том, что боги мертвы» [6].



Рисунок 4 — Дж. Д. Тьеполо. Кавалькада пульчинелл. Рисунок

Роспись, получившая название «Качели Пульчинеллы» (*L'altalena di Pulcinella*), возможно, была последней в декорации комнаты, в прямом и переносном смысле, увенчав завершение работы. То ли иронизируя над устоявшейся композиционной схемой декорирования плафона, то ли в качестве насмешки над «Счастливыми возможностями качелей» Ж.О. Фрагонара и всей эстетикой рококо, Тьеполо изображает еще одну забаву пульчинелл. Только в его вовсе не галантной сценке читается упадок и безысходность. На натянутой между деревьями веревке в неестественной позе раскачивается один Пульчинелла, второй старательно натягивает веревку, двое других по-нуру примостились в сторонке. Деревья, к которым привязаны качели, наполовину сухие, а лестница, по которой пульчинеллы забрались на вершину, падает, отрезая старым комедиантам обратный путь. Ракурсы, в которых Тьеполо изобразил своих героев, сложны и неестественны, но легко читаются за счет привычных атрибутов — носатой маски и высокого колпака. Светлая бело-голубая палитра в сочетании с пластичным динамизмом фигур позволяет сохранить обязательную для плафонной композиции легкость (рисунок 5).



Рисунок 5 — Дж. Д. Тьеполо. Качели Пульчинеллы

Росписями гардеробной Тьеполо не ограничится и параллельно будет работать над графической серией, которую назовет «Развлечения для детей» (*Divertimenti per i ragazzi*). Вот уж где его пульчинеллы будут властвовать безраздельно! Это целый эпос, начинающийся со свадьбы родителей Пульчинеллы и заканчивающийся его погребением. Вряд ли Джандоменико предполагал, насколько его мрачноватый гротеск окажется близок знаменитым «Капричос» Ф. Гойи. Тут

любопытно отметить, что, по всей вероятности, художники не были знакомы. В те годы, когда отец и сын Тьеполо пребывают в Мадриде (1762–1770), Гойя находится в Риме (1766–1771), а в Мадрид приезжает лишь в 1775-м, когда Джандоменико уже вернулся в Венецию. Но все же символично, что Тьеполо закончит росписи виллы Дзианиго «Качелями Пульчинеллы» и завершит серию «Развлечения для детей», и в том же году Гойя начнет работу над «Капричос», чтобы завершить ее в 1798-м. Серия *Divertimenti per i ragazzi*, состоящая из 140 листов, вскоре окажется в частном собрании в Англии (рисунок 6).



Рисунок 6 — Пиршество пульчинелл. Развлечения для детей, лист 29

Трудно отрицать социальный оттенок поздних работ Тьеполо над образом Пульчинеллы. Джандоменико, как хороший рисовальщик, имел склонность к карикатуре и гротеску. Выдумывать или искать типажу ему было не нужно: встретить Пульчинеллу в городе было проще простого. Карикатура никогда не бывает безыдейна, и логично предпо-

ложить, что свои соображения и размышления о современности Тьеполо выразил именно через этот образ. Карикатура всегда критична и категорична, и художник мог критиковать современников, облачив их в шутовской колпак и гротескную маску. Важно также отметить, что карикатура требует малого формата, но Тьеполо-монументалист не стал ущемлять Тьеполо-карикатуриста и поместил гротескных персонажей на стены гардеробной.

Образ Пульчинеллы в творчестве Джандоменико Тьеполо вряд ли можно трактовать однозначно. Может сложиться впечатление, что Тьеполо создает сугубо отрицательно окрашенного персонажа. Так прокомментирует одержимость Тьеполо зловещей маской швейцарский филолог историк культуры Нового времени Жан Старобинский: «Как будто в некоем комическом кошмаре созданное воображением художника вездесущее племя, для которого жизнь — забава, стремится вытеснить из Венеции остатки рода человеческого. Превосходя жестокостью Карло Гоцци, пытавшегося воскресить агонизирующую комедию дель арте, Джандоменико привносит в состарившийся мир образы детства, словно утверждая тем самым, что в ребяческой праздности Пульчинеллы — глубинная правда об обществе, уже сыгравшем свою историческую роль. Кажется, что в результате внезапной мутации в каждой семье родился маленький Пульчинелла, обреченный провести свою жизнь не в созидательном труде, а в нелепых кривляньях вечного праздника». [5, с. 369–370]. Но деградация и вырождение современников в пульчинелл, эта метафора современного мельчающего общества, — вряд ли единственный однобокий смысл этих изображений. Подводя черту уходящему веселому веку, Джандоменико расписывает комнату Пульчинеллы с искренним увлечением этой площадной маской и выражает преданность народным традициям, понимание их специфики и самобытной красоты. Лихорадочно фиксируя уходящую натуру, художник стремится выразить накопившиеся впечатления от многолетних наблюдений за любимой маской. Ведь ясно, что вместе с уходящей праздничной эпохой исчезнет и Пульчинелла.

Неизвестно, когда именно в 1797 г. Тьеполо закончит всех своих пульчинелл, но уже в середине мая в Венеции высадутся французские войска, Наполеон публично сожжет «Золотую книгу», в которой были записаны все старинные роды венецианцев, последний 120-й дож Лодовико Манин навсегда закроет свой кабинет в Палаццо Дукале и завершится почти тысячелетняя история Светлейшей республики.

Разочарованный Джандоменико Тьеполо до конца дней проживет на вилле среди своих пульчинелл и в 1804 г. будет похоронен в Венеции в церкви Сан-Маркуола (*Chiesa di S. Marcuola*). А Пульчинелле будет предначертано сменить адрес. В 1906 г. фрески демонтировали

для продажи во Францию, но благодаря своевременному вмешательству министерства образования Италии декоративные панели были выкуплены городским советом Венеции совместно с правительством Италии (рисунок 7), а в 1936 г. размещены в венецианском палаццо Ка-Реццонико (*Ca' Rezzonico*).



Рисунок 7 — Комната Пульчинеллы в Ка-Реццонико

До этого момента дворец, выкупленный в 1920х гг. городским муниципалитетом у последнего владельца, практически пустовал, от бывшего убранства оставались лишь росписи. В 1936 г. был создан Музей Сеттеcento (*Museo del Settecento veneziano*), задачей которого было освещение разных сторон быта венецианцев в XVIII в. Сначала здесь разместили работы Дж.Б. Тьеполо, Ф. Гварди, А. Кановы и других знаменитых венецианских авторов сеттеcento, а позднее и частные коллекции, купленные властями у их владельцев. Фрески Джандоменико Тьеполо разместили в небольшом помещении (*camerino*) в том же порядке, в каком они располагались на вилле Дзианиго, по соседству с

залом, который занимает одна из самых знаменитых работ Джандоменико — фреска «Новый мир» (*Il Mondo nuovo*). Так привыкший к публичности Пульчинелла из скромного фамильного поместья перебрался в палаццо на Гранд-канале, где сегодня его может увидеть каждый.

#### Список литературы

1. Гете И.В. Римский карнавал // Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. — М., 1980. — Т. 9. — С. 193, 203.
2. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. — М., 1962. — С. 147.
3. Литературная энциклопедия: в 11 т. — М.: Изд-во Коммунистической академии; Советская энциклопедия; Художественная литература, 1929—1939. — Т. 2. — С. 686.
4. Молодцова М.М. Комедия дель арте: движение во времени / сост. и предисл. А.Б. Ульяновой. — СПб: Изд-во РГИСИ, 2019. — С. 132.
5. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. — Т. 2. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 369—370.
6. Mariuz A., Pedrocco F. Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Ziniago a Ca' Rezzonico. — Venezia, 2004.

#### References

1. Gete I.V. Rimskiy karnaval // Gete I.V. Sobr. soch.: v 10 t. — М., 1980. — Т. 9. — S. 193, 203.
2. Dzhivelegov A.K. Ital'yanskaya narodnaya komediya. — М., 1962. — S. 147.
3. Literaturnaya entsiklopediya: v 11 t. — Moscow: Izd-vo Kommunisticheskoy akademii; Sovetskaya entsiklopediya; Khudozhestvennaya literatura, 1929—1939. — Т. 2 — S. 686.
4. Molodtsova M.M. Komediya del' arte: dvizheniye vo vremeni / sost. i predisl. A.B. Ul'yanovoy. — SPb: Izd-vo RGISI, 2019. — S. 132.
5. Starobinskiy ZH. Poeziya i znaniye: Istoriya literatury i kul'tury. — Т. 2. — М.: YAzyki slavyanskoy kul'tury, 2002. — S. 369—370.
6. Mariuz A., Pedrocco F. Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Ziniago a Ca' Rezzonico. — Venezia, 2004.

УДК: 75.03  
ББК: 85.103(2)6, 143(2)6

## ПУТЬ РУССКОГО АВАНГАРДА: ОТ ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ДУХОВНОСТИ К ПРОИЗВОДСТВУ

И.В. ГЛАЗОВ

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: glazzov@gmail.com

*В статье предпринимается попытка рассмотреть историю авангарда, предположив, что траекторию этого движения определяло развитие религиозно-философской мысли России конца XIX — начала XX в.*

**Ключевые слова:** авангард, конструктивизм, богостроительство, производственное искусство.

## THE PATH OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE: FROM THE ERA OF GREAT SPIRITUALITY TO PRODUCTION

I. V. GLAZOV

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*The paper attempts to examine the history of the avant-garde, assuming that the path of this movement is determined by the development of Russia's religious and philosophical thought of late XIX and the early XX century.*

**Key words:** Russian avant-garde, Constructivism, godbuilding, art in production.

В конце XIX — начале XX вв. в искусстве России складывается совершенно особая ситуация: мир социальной утопии становится тем космосом, тем источником формальных идей и вдохновения, каким был мир античности для эпохи Возрождения. Идеи «духовного возрождения», занимающие в это время центральное место в философии России, позволяющие в общем виде представить тот материал творческих поисков, который питал первое поколение русского авангарда. Если в философии этого периода наблюдался процесс материализации духовных представлений, то в науке шел встречный процесс, связанный с повышенной ролью интуиции по сравнению с логикой. Разочарование в силе человеческого разума,

остановившегося после триумфального шествия второй половины XIX в. перед, как тогда казалось, последними тайнами природы, которые на место строгой логики вновь поставили принципы неопределенности, стало оправданием деятельности авангардистов. Его отличает ряд характерных особенностей: практически все деятели авангарда пришли в искусство зрелыми людьми, не имея профессионального художественного образования, которое по условиям времени могло бы обеспечить их устойчивым репертуаром художественных форм, конвенциональным живописно-пластическим языком. Кроме того, они были связаны с радикальными религиозными кругами своего времени: теософами, толстовцами, штейнерианцами, розенкрейцерами. Здесь можно отметить еще одну характерную черту — отрицание христианства и указанного им пути спасения, которое находит объяснение в той берущей начало в эпохе Французской революции романтической традиции, которая устанавливает Разум на место Христа.

О своем обращении к искусству В. Кандинский писал так: «Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой» [1, с. 20]. Идея прогресса в этой оптике детерминирована космическим процессом, в котором физический человек с неизбежностью должен преобразиться в новое существо. В этом мире нет места христианству, на его место устанавливается великое существо — человечество, понимаемое как живое, положительное единство. Это приводит в художественной практике к отказу от аналогии и поиску новых, неизобразительных средств выражения для нового отношения природы и человека. Философ В.С. Соловьев, рассуждая об этом будущем абсолютном существе, приходит к выводу об абстрактности единичного индивида. В качестве примера, объясняющего эту мысль, он обращается к геометрии: «Эта великая истина, очевидная в геометрии, сохраняет свою силу и в социологии. Соответствие здесь полное. Социологическая точка — единичное лицо, линия — семейство, площадь — народ, трехмерная фигура или геометрическое тело — раса, но вполне действительное физическое тело — только человечество» [2, с. 233]. Здесь, возможно впервые, язык простых геометрических форм становится адекватным средством представления будущего Царства правды. Развивая идеи геометрической упорядоченности будущего мира, Кандинский пишет: «В материальном отношении точка равна нулю. В этом нуле скрыты, однако, различные “че-

ловеческие” свойства» [3, с. 74]. Это воззрение вполне разделяет К. Малевич: «человек — организм энергии, крупица, стремящаяся к образованию единого центра» [4, с. 181]. Не дожидаясь, пока человечество станет единым живым существом, он смело провозглашает его осуществление в своих декларациях: «в человечестве образован полюс единства, к нему сойдутся все культуры радиусов как сумма всех выводов и распылится перед преобразованием нового мира через мозг человечества» [4, с. 174]. Философские взгляды Малевича не отличались стройностью и определенностью, но для них был характерен тот самый реализм, который в высшей степени соответствовал обстановке свершившегося торжества наступления эры коммунизма. В 1918 г. Малевич декларировал конец архитектуры как эстетической деятельности, противопоставляя ей будущее бетоно-железа, которое понималось вполне в духе футуристов как максимальное выражение новой природы, под которой понимается как раз человечество, вполне субстанциональное, обладающее личностью существо. Супрематизм Малевича, появившийся как живописный реализм двух или четырех измерений, получив третье измерение, стал основанием его архитектуры. От второй природы, созданной человеком, он уходит в мир беспредметности, того «ничто», которое отождествляется им с божественным покоем, наступившим после окончания творения. При этом он связывает творчество с духовной практикой человечества, принимающей формы различных религий — античного язычества, христианства, коммунизма, после которого наступит эра супрематического завета чистой беспредметности. «Форма античного треугольника не соответствует сущности коммунистического учения. Эта форма может соответствовать язычеству и христианству, которое имеет сначала впереди себя известную силу (а после имеет ее в центре), которой христианин или язычник стремится получить благо, но поскольку в христианстве и язычестве существует такая сила, которая называется богом и которую не могут принять целиком собой, — постольку эта сила будет вечно большею, и мое равенство с нею будет различно. Поскольку идея коммунизма стремится раздать эту силу всем поровну — постольку форма прямоугольника есть ее форма. Если бы коммунизм раздал людям, зажатым античным треугольником, силу стоящего в центре прямоугольника, то они бы все встали, выпрямились и стали бы равны этому центру. У них бы хватило силы поднять своим телом лежащие на них тяжести и быть свободными, как свободна стоящая в центре сила. Отсюда и возникают всевозможные формы и отношения, творящие жизнь» [5, с. 153]. Эта цитата, пронизанная религиозным духом, в высшей степени

характерна для текстов Малевича, посвященных архитектуре. Его архитектор, по сути, представляет собой тело, вместилище будущего Великого Существа. Это объясняет утверждение Малевича, что «архитектура в принципе является чистой художественной формой (архитектоникой) и что в этой чистой форме покоится Царство Божие на Земле, которое доступно только нашему созерцанию, но которое мы не сможем “использовать” для каких-либо целей, так как все, что служит для использования, не может происходить из Царства Божия на Земле или на Небе» [6, с. 127].

Несмотря на то, что первое поколение авангарда продолжало бурную деятельность после 1917 г., нельзя не отметить усиливающийся анахронизм их текстов. Малевич так понимал значение искусства: «Отвергаются все блага небесного как и на земле царствий, и все их изображения работниками искусств как ложь, закрывающая действительность» [5, с. 184]. На этом основании он утверждал примат искусства как духовной практики, способной воздействовать на реальность: «И поэтому никакая “вещественность” не может нам дать того, что дает искусство. Самые мощные локомотивы, телеграфы и радиоаппараты не приведут нас к “земле обетованной”. ...Искусство всегда дает “настоящее” в любом прошлом и будущем» [6, с. 127]. Уже в 1922 г. эта позиция вызывает протест теоретика конструктивизма А. Гана: «Художественная культура, как одна из выразительниц “духовной” — не расстается с ценностями утопических и грезовых видений, и ее фабрикатеры не отказываются от жреческих функций оформленного кликушества» [7, с. 14]. Действительно, наступившее время имело совершенно другие философские основания, связанные с эволюцией радикальной религиозной мысли в России. Если Соловьев, развивая свою философию, не пошел на решительный разрыв с христианством, то дальнейшее развитие его философских идей привело к появлению в России философии богостроительства. Разница между богостроительством и «социальным христианством» заключалась в том, что на место гегелевскому динамическому пониманию истории, характерному для философии Соловьева, приходит статический принцип природы Канта, что становится возможным благодаря тому, что богостроители, отрицая христианский персонализм, отрицают вместе с тем и трансцендентную укорененность человека. В этом смысле их подход можно назвать конструктивистским. Конструктивизм предполагает, что сконструировать, построить некоторую вещь означает овладеть ей, тогда возможность построить, сконструировать мир, повторив все этапы творения, означает овладеть им. Для Канта конструктивная деятельность трансцендентального субъекта пред-

полагает наличие разнообразных ощущений как материала, а также трансцендентную реальность вещи в себе, которая и производит эти ощущения. Очевидно, что такой вещью в себе, производящей ощущения, является человек. Поэтому, вынеся за скобки трансцендентное бытие, богостроители приходят, по сути, к социальному конструктивизму, в котором познание как конструктивная деятельность данной культурно-исторической общности определяет характер социальной реальности. Таким образом, реальность выступает не как результат идеальной конструктивной деятельности трансцендентального субъекта, а выявления в конструкции опыта о мире, которая вначале представляет собой процесс познания как замену реальности конструктивной деятельностью, результатом чего становится построение картины мира посредством различных языковых средств. Мир в этой оптике становится замкнутой и условной сферой рациональных принципов. Вопрос о боге здесь ограничен сознанием, которое не может быть направлено на себя. Но, выполняя феноменологическую редукцию, оно совершает действие, противоположное акту идеализации, а именно — превращение объекта веры в состояние изначальной невыразимости чистого опыта, которое предшествует идее бога, а не происходит от нее. Действительно, все вещи в мире содержат в себе идею, некоторое первичное зерно, связанное с трансцендентным миром. Это первичное зерно понимается теперь как сугубо отрицательное: «Идея вещи тупа и эгоистична, как гном, он знает только себя и хочет быть только собой. Едва родившись, она уже неподвластна человеку и с злым упорством отстаивает свою корысть» [8, с. 54]. Предмет, вещь, лишённые идеи, больше не принадлежат богу, они полностью подчинены человеку, их создавшему. Таким образом, назначение искусства состояло в том, чтобы, исключив из вещи божественную идею, сделать ее «настоящей». Конструктивисты выдвигают поэтому лозунг «смерть искусству» на тех же основаниях, на которых деятели первого поколения авангарда провозглашали его торжество, а именно на основании неразрывной связи искусства с теологией, метафизикой и мистикой. В своем утверждении нового искусства А. Ган тем не менее сохраняет еще религиозный пафос, поскольку идет по пути А. Богданова, для которого общество грядущего торжествующего коммунизма — это общество, в котором человеческие функции разрозненных индивидуумов сменит абсолютная сознательность единого человеческого общества. Но уже у производственников представления об искусстве заменяются представлением о творчестве, которое в данном случае понимается как высшая ступень производительного труда. Если в прошлом значимость

художественной формы обеспечивалась положением классической эстетики, то в связи с утратой ее господства для теоретиков левого искусства вопрос значимой художественной формы стал одним из самых главных. Поэтому протест против изображений носил онтологический характер: они представлялись как имитация, подделка реальности. Производственники предлагали замену искусства творчеством, под которым понималось в первую очередь «делание вещей». Отрицая искусство, как несовместимое с марксистским пониманием духовного, как «ничто», теоретики этого направления объявляли единственной творческой деятельностью работу на производстве. Эта высшая форма творчества, осуществляемая свободно творящим, коллективно чувствующим человеком, оставляла последний вопрос, вопрос о месте художника-творца.

Философски-религиозные течения, лежащие в основании деятельности первого поколения русского авангарда, рассматривали христианство в его историческом развитии, как результат падения божественного откровения на землю и его дальнейшего роста в человечестве. В современном радикальном искусстве Кандинский видел процесс, идущий параллельно процессу эволюционного, а следовательно, неизбежного духовного движения общества, в котором вскоре установится ожидаемое единство трех элементов — веры, разума и опыта, являющееся результатом эволюции христианства и его превращения в новую религию: «Таков же ход и нравственной эволюции, имеющей своим первоисточником религиозные определения и директивы. Библейские законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно-геометрических формулах, — не убивай, не прелюбодействуй — получают в следующем (христианском) периоде как бы более гнутые, волнистые границы: их примитивная геометричность уступает место менее точному внешне, свободному контуру. Христианство в своей оценке кладет на весы не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнейшей переоценки ценностей, непрерывно, а стало быть, и в этот час медленно творящей дальнейшее, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства» [1, с. 48]. Новое жречество будет обладать полным и совершенным религиозным знанием, с которым неразрывно окажутся связанными вера и опыт. Кандинский пишет о рождении нового искусства: «В этот час приходит непреложно человек, такой же как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила “видеть”» [9, с. 9]. Духовная жизнь общества уподобляется им треугольнику, «в самом остром верхнем острии которого стоит совершенно один человек»

[9, с. 10]. Духовный треугольник, несмотря на периоды глубокого упадка, неуклонно движется вперед и вверх и с необходимостью порождает новые формы искусства. Роль художника в этом мире была совершенно определенной, он находился в центре бытия. Второе поколение русского авангарда, поколение рубежа веков, дебютировало в искусстве после революции 1917 г., и уже не имело той глубокой метафизической основательности, которая характеризует деятельность их старших товарищей. Кроме того, быстрая деградация культуры, наступившая после революции 1917 г., привела к потере авангардом ключей веры, разорвав связь поколений внутри направления. Молодые художники по инерции продолжали создавать произведения, готовые вместить «коммунистическое выражение», но отрицали сверхзадачу, понятную их старшим современникам, которым освобождение от божественной власти открывало дорогу к подлинному творчеству. Для А. Гана художник — это «жрец-наймит, который может стать эстетическим изобразителем и дать ряд паллиативных форм интеллектуально-материальной культуры коммунизма» [7, с. 16]. Конфликт, произошедший в 1921 г. в Институте художественной культуры (Инхук) между секцией монументального искусства Кандинского и рабочей группой объективного анализа, показывает это со всей определенностью. Для поколения Кандинского существование искусства находилось в неразрывной связи с эпохой великой духовности, объявленного большевиками коммунизма, и представляло собой экстатическую практику, тогда как для поколения конструктивистов метафизические вопросы уже исчезли из рассмотрения, уступив место технической, прикладной деятельности. Субъективизму метода Кандинского противопоставлялся метод объективного анализа, а дискуссия о композиции и конструкции, которая составляла основной предмет деятельности группы, по сути, сводилась к проблеме роли художника. Если для Кандинского композиция — это внутренне целесообразное подчинение отдельных элементов и общего строения (конструкции) конкретной живописной цели, то для группы объективного анализа конструкция сама является целью, а композиция представляет собой чисто субъективный, избыточный элемент. Исключение субъективного элемента, по мнению конструктивистов, и является настоящей целью творчества. Здесь можно увидеть, что первое поколение авангарда, с его идеей эволюции искусства как органического роста прежних истин, продолжающих свою необходимую и творческую жизнь, приходит в явное противоречие с «научным» подходом материалистической философии, где новые истины провозглашают старые заблуждением. Это закономерно означало конец искусства, так как

в таком мире художник, связанный с представлениями о гении, не может существовать в принципе. Дальнейшая судьба Инхука, после ухода из него Кандинского, показывает траекторию движения авангарда к своему финалу. После избрания в конце 1921 г. О. Брика председателем правления руководство института перешло на позиции производственничества, что ускорило вырождение авангарда. Иконоборчество левых теоретиков опиралось на формально-социологический метод. Во-первых, искусство представлялось им как буржуазное производство, призванное обеспечить идеологическое господство. Таким образом, со сменой формации и объявлением военного коммунизма вместе с буржуазией как классом должно было умереть и искусство, выражающее его идеологию. Б. Арватов, наиболее последовательный теоретик производственного искусства, утверждал, что первоначальное единство искусства и производства разрушилось с наступлением капитализма, все дальше и дальше уводя искусство от проблем социально-технических к проблемам социально-идеологическим. Социально-идеологические проблемы в обществе будущего не существуют, поэтому упраздняется роль искусства как организатора внутриобщественных отношений. С другой стороны, поскольку понятие красоты заменяется понятием целесообразности, то задача сводится только к повышению качества производства. Но производство есть деятельность чисто экономическая, поэтому для государства в сфере реальной экономики сама возможность существования художника как организатора производства была не более чем фантазией. Советская власть предложила свой, куда более традиционный подход к пониманию искусства — оно должно отражать ход социалистического строительства.

Авангард в России, рожденный обстановкой эзотерических поисков и радикальной религиозности конца XIX в., был тесно связан с революционным, республиканским политическим движением и ставил перед собой не художественные, а теургические задачи, в которых собственно искусство выполняло в определенном смысле роль магии, долженствующей обеспечить адепту-художнику власть над миром. Революция, провозгласив наступление новой эры человечества, эпоху коммунизма, с одной стороны, казалось, подтвердила действенность этих практик, с другой — привела к культурному разрыву его поколений, в результате которого молодые авангардисты пришли к отрицанию художественной деятельности старшего поколения как знахарства, ворожбы, заклинаний и молений. Таким образом, авангард противопоставлялся той социально-политической системе, которой он был обязан своим появлением.

нием. Место художника-творца, занял коллектив, и теперь индивидуальная творческая деятельность уже представлялась как неясная и подозрительная. Неумолимая логика развития материалистической марксистской философии привела авангард в конечном итоге к самоотрицанию и закономерному завершению с переходом к социалистической плановой экономике, которая оставляла решать метафизические вопросы буржуазной философии.

#### Список литературы

1. *Кандинский В.* Ступени. Текст художника. — М., 1918.
2. *Соловьев В.С.* Собрание сочинений. Т. 8. — М., 1903.
3. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб., 2005.
4. *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. — М., 1995.
5. *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. — М., 2003.
6. *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. — М., 1998.
7. *Ган А.* Конструктивизм. — Тверь, 1923.
8. *Гершензон М.* Тройственный образ совершенства. — М., 1918.
9. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. — Л., 1989.

#### References

1. *Kandinskij V.* Stupeni. Tekst hudozhnika. — M., 1918.
2. *Solov'ev V.S.* Sbranie sochinenij. T. 8. — M., 1903.
3. *Kandinskij V.* Tochka i liniya na ploskosti. — SPb., 2005.
4. *Malevich K.* Sbranie sochinenij v pyati tomah. T. 1. — M., 1995.
5. *Malevich K.* Sbranie sochinenij v pyati tomah. T. 4. — M., 2003.
6. *Malevich K.* Sbranie sochinenij v pyati tomah. T. 2. — M., 1998.
7. *Gan A.* Konstruktivizm. — Tver', 1923.
8. *Gershenson M.* Trojstvennyj obraz sovershenstva. — M., 1918.
9. *Kandinskij V.* O duhovnom v iskusstve. — L., 1989.

УДК 7.01

ББК-1

## ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ САТИРЫ 1905–1906 гг.

Л.Н. МАРАХОВСКАЯ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

(факультет искусств)

125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия

E-mail: lolapochta@gmail.com

*Сатирические журналы революционного периода 1905–1907 гг. оставили довольно богатый иллюстративный материал. Своеобразие журналистики этого периода очевидно, и не случайно коллекциями таких изданий гордятся многие библиотеки страны, но ни одна из них не имеет в своем хранилище периодические издания в полном объеме. Целью статьи является рассмотрение отдельных рисунков и карикатур, которые украшают периодические издания политической сатиры, что позволит расширить представление о деятельности художников, об их политических взглядах, которые в основном остаются для нас под завесой тайны. Порой именно в таких резких по своей стилистике графических работах заключается сама натура художника. В истории русской политической карикатуры периода Первой русской революции сатирические издания кажутся явлением необыкновенным. Уже само количество их названий не может не порадовать: за этот период в свет вышло свыше 350 наименований.*

**Ключевые слова:** сатирические журналы, политическая карикатура, история России, графическое искусство, русское искусство XX в., группа «Мир искусства».

## FEATURES OF RUSSIAN POLITICAL SATIRE OF 1905–1906

L.N. MARAKHOVSKAYA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)

125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*The satirical magazines of the revolutionary period of 1905–1907 left quite rich illustrative material. The originality of journalism of this period is obvious, and it is no coincidence that many libraries of the country are proud of the collections of such publications, but none of them has full periodicals in its repository. The purpose of the article is to consider individual drawings and caricatures that adorn periodicals of political satire, which will expand the understanding of the activities of artists, about their political views, which for the most part remain for us under a veil of secrecy. Sometimes the very nature of the artist lies in such graphic works, which are sharp in their style. In the history of Russian political caricature of the period of the first Russian revolution, satirical publications seem to be an extraordinary phenomenon. The very number of their names alone cannot but amaze: during this period, more than 350 titles were published.*

**Key words:** satirical magazine, political caricature, Russian history, graphics, russian art of the XX century, group «World of Art».

В России никогда не было такого расцвета политической карикатуры, как в 1905–1906 гг. Журналистика этого периода в своем устремлении против реакции и произвола незаметно очутилась — по крайней мере, в области карикатуры — в самом настоящем рабстве, в рабстве у того ограниченного круга политических тем и обличительных настроений, которые, за редкими исключениями, не шли дальше «персональной издевки». Сатирические журналы эпохи Первой революции отражали исключительно интеллигентскую оппозицию.

Нигилистический морализм прекраснотушной русской интеллигенции составляет отличительную черту политической сатиры 1905–1906 гг. Но нельзя рассматривать политическую карикатуру этого периода вне тех социальных явлений, которые ее породили.

Время, предшествовавшее 1905 г., носило суровый характер, и бдительная цензура своим недремлющим оком зорко следила за любым свободным проявлением слова и штриха. В такой обстановке легальная политическая карикатура, конечно, существовать не могла. Страна в эти годы представляла собой некий бурлящий котел, прикрытый довольно плотно герметичной крышкой — цензурой [1]. Политические условия жизни носили характер тяжелого гнета, и всюду чувствовалось недовольство, во всех слоях населения нарастал ропот, и даже аристократия не скрывала своего недоверия правительству.

Обстоятельства и события только ускоряли ход революционного процесса — забастовки рабочих стали обычным явлением, противоправительственные демонстрации студентов не давали покоя властям, и, наконец, перед Русско-японской войной целый ряд террористических актов явно указывал на то, что «на Шипке не все спокойно» (выражаясь с некой иронией, говорят «о тех, кто пытается скрыть плачевное состояние дел, опасное положение или представляет всё в более выгодном для себя свете») [2]. Правительство, конечно, на это реагировало жестокими репрессиями, и ссылка стала считаться самым обычным и любимым делом власти. Печать была загнана в тупик, и всё, что хотя бы немного стремилось к свободному слову, моментально душилось цепкими руками цензуры. Неудачные военные операции с Японией, разгром Маньчжурской армии, сдача Порт-Артура и создавшиеся тяжелые экономические условия жизни, вызванные огромными расходами на войну, открыто обнаружили всеобщее недовольство народа, который жаждал политических и экономических улучшений.

Как раз именно такое народное движение ярко выразилось в политической демонстрации 9 января в Петербурге, которая была

окроплена пулеметным огнем правительственных войск. Но для более четкого понимания, что способствовало такому возрождению политической карикатуры, необходимо разобраться в событиях того дня.

Воскресным утром 9 января около 140 тысяч рабочих Петербурга со своими семьями торжественными колоннами двинулись к Дворцовой площади. Несли иконы, хоругви, портреты императора и императрицы. Впереди шли священники в праздничном облачении. Самую большую колонну Нарвского района возглавлял поп Гапон с рабочей петицией в руках. Такого грандиозного шествия не знали еще улицы Петербурга. Настроение массы людей, двигавшейся к Зимнему дворцу, донес до нас М. Горький — очевидец события этого страшного дня:

«...Переливаясь из улицы в улицу, масса людей быстро росла, и этот рост внешний постепенно вызывал ощущение внутреннего роста, будил сознание права народа-раба просить у власти внимания к своей нужде. Шли, стараясь отбросить сомнение, шевелившееся у многих в душе. Шли просить и боялись своей решимости и еще сильнее, что неправильно поймут...

Цепь солдат, преграждавшая дорогу на мост, не поколебала идущих. Они еще наивно думали, что солдаты — “для порядка”.

И вдруг в воздухе что-то неровно и сухо просыпалось, дробнуло, ударило в толпу десятками невидимых бичей... Тут и там раздавались стоны, у ног толпы легло несколько тел... И снова треск ружейного залпа, еще более громкий, более неровный... Люди падали по двое, по трое, приседали на землю, хватаясь за животы, бежали куда-то, прихрамывая, ползли по снегу, и всюду на снегу обильно вспыхнули яркие красные пятна. Толпа подалась назад, на миг остановилась, оцепенела, и вдруг раздался дикий, потрясающий вой сотен голосов. Он родился и потек по воздуху непрерывной, напряженно дрожащей пестрой тучей криков острой боли, ужаса, протеста, тоскливого недоумения и призывов на помощь» [3].

По официальным, сильно преуменьшенным, данным 9 января было убито 96 человек и ранено 330. Но по подсчетам журналистов убитых и раненых в различных районах города насчитывалось около 4,6 тысячи человек. С тех пор 9 января именуется Кровавым воскресеньем. В этот день на улицах Петербурга была расстреляна вера рабочих в царя. Позади пролегла та последняя грань, преодолев которую, остается рассчитывать только на свои силы. В России началась революция [4].

Петербургская январская расправа доказала народу взгляд правительства на понятие «свободы», и именно это событие послужило поводом для объединения революционных рабочих масс.

Нелегальная литература нашла широкое распространение, и стачки, забастовки политического и профессионального характера охватили всю страну. Ряд покушений на представителей администрации и отдельные вспышки аграрного движения, наконец, заставили пойти на некоторые уступки и согласиться на учреждение Законодательного народного представительства. Как раз к этому времени относится выход первого сатирического журнала периода революции — «Зритель». Это явление в жизни русской сатирической литературы должно быть отмечено как начало новой художественной эпохи для России. С этого момента начинается возрождение политико-сатирической художественной традиции в жанре карикатуры. Этому во многом способствовал художник-график Юрий Константинович Арцыбушев (1877–1952), инициатор и редактор журнала «Зритель», который в своих ценных заметках приводит целый ряд интересных воспоминаний. Он пишет: «События созревали, готовились, и для выявления настроений все больше и больше ощущалась потребность в сатирической прессе» [5]. И под влиянием этих настроений 5 июня 1905 г. в Петрограде вышел первый номер журнала «Зритель».

В заявке на издание журнала Ю.К. Арцыбушев писал: «Главная цель журнала — дать возможность художникам, интересующимся печатным делом, работать в этой области». Цензурный орган одобрил прошение с «условием исключения из художественного отдела проектируемой программы слова «карикатуры». Присланные на одобрение цензуры материалы первого номера журнала ошеломили надзорный орган. «Журнал “Зритель”, — писал цензор, — разрешен с программой чрезвычайно скромной... Казалось, при этой программе журнал будет преследовать цели литературно-художественные, хотя, может быть, и с направлением декадентским». Когда же был представлен комитету рисунок для первого номера, для цензурирующего стало ясно, что «журнал имеет задачи политические, и при том в направлении не только вредном, но и гнусном» [6]. Несмотря на это, в первых номерах «Зрителя» сатирических карикатур было не так много: осторожная цензура старалась вытравить все, что хотя бы слегка касалось политической жизни.

Вокруг «Зрителя» сгруппировался целый ряд постоянных сотрудников, среди которых особенно близкое участие прини-

мали художники В.Д. Замирайло, Н.И. Шестипалов, Е.Е. Лансере, Д.И. Митрохин, С.В. Чехонин, а также писатели и поэты В.В. Башкин, Л.И. Андрусон, Ф.К. Сологуб, Г.Е. Гинц, Л.Д. Евреинов, Н.И. Фалеев, В.И. Лихачев, Ю.К. Арцыбушев, А.С. Рославлев, Б.Ф. Гейер, Саша Черный и другие.

У журнала была очень сложная судьба, как и у его создателя, Юрия Арцыбушева. Так, например, спустя всего четыре месяца, 2 октября 1905 г., журнал был запрещен, а главный редактор оказался под арестом. Но выпуск «Зрителя» возобновился 30 октября, после выхода октябрьского Манифеста (17 октября 1905 г.), номера стали содержать больше открытых колких выпадов в сторону правительства, на которые стоит обратить внимание.

В число дарованных Манифестом 17 октября свобод также входил пункт, обещавший свободу печати. Действительно, в первое время после издания этого закона русская печать на некоторое время сбросила с себя оковы цензуры. Обильным потоком типографские станки печатали большое количество литературы на политические и злободневные темы.

После совещания редакторов «Зрителя» было вынесено решение выпускать журнал без надзора цензуры и, основываясь на этом постановлении, 18-й номер «Зрителя» уже не посылался на просмотр чиновников цензурного комитета [7]. Он появился 30 октября 1905 г., и интересно остановиться на его облике, который создавался уже при совершенно новых обстоятельствах и условиях печати.

Обложка номера изображает шествие манифестации с красными флагами (рисунок 1), развевающимися на фоне колоннады Казанского собора. На первом плане — физиономия почтенного городского, усердно козыряющего красным знаменем, которое считается символом революционной борьбы. Технически рисунок исполнен плотными штрихами литографского карандаша, что создает впечатление пятна, народ изображен единым целым, обезличен, под знаменем революции. Иллюстрация отпечатана черной краской, и только флаги имеют красный тон. Никакой подписи под иллюстрацией не имеется, но она вполне понятна и без комментария.

Автор работы остается неизвестным, но, предположительно, произведение принадлежит кисти Александра Александровича Кудинова (1878–1929) — художника, иллюстратора и скульптора. Как раз в это время А.А. Кудинов учился у И.Е. Репина и Д.Н. Кардовского в Академии художеств, которые также сотрудничали с различными сатирическими журналами этого периода. К сожалению, рисунки художника сегодня совершенно забыты.

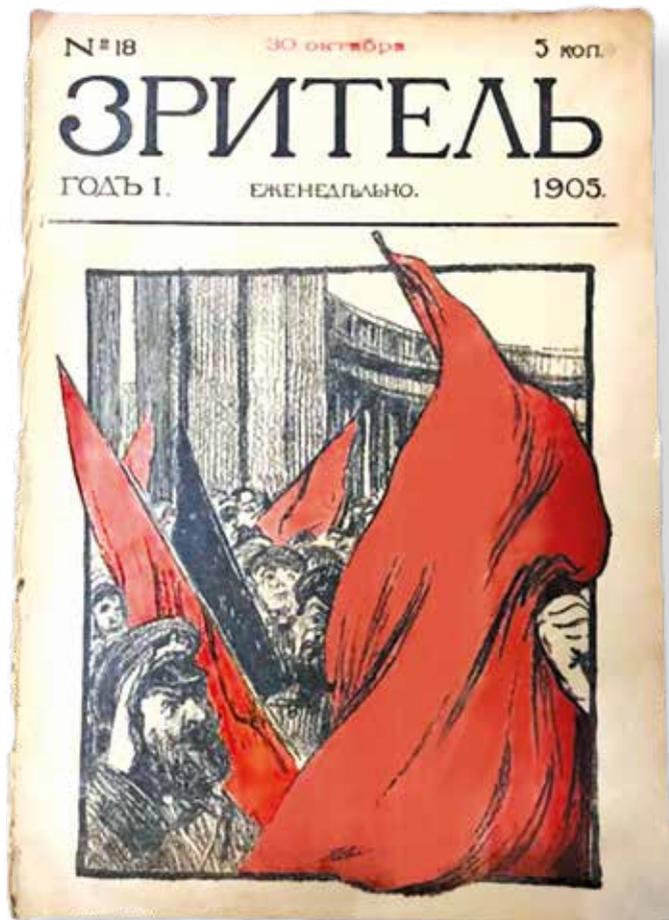


Рисунок 1 — Зритель. 1905. № 18. С. 1

На третьей странице не менее интересное изображение (рисунок 2), в котором стилизовано зашифрованы фигуры персонажей царского правительства. Первая фигура — К.П. Победоносцев (русский правовед, государственный деятель консервативных взглядов, писатель, переводчик, действительный тайный советник) в виде лягушки; вторая — раскланивающийся с ним П.Н. Дурново (государственный деятель Российской империи, министр внутренних дел) в виде откормленного кабана. Авторство карикатуры принадлежит Сергею Васильевичу Чехонину (1878–1936). Его работы, о которых

мы поговорим ниже, достаточно разнообразны по технике и отличаются остротой и злободневностью.



Рисунок 2 — С.В. Чехонин. Заставка.  
Зритель. 1905. № 18. С. 3

Между изображенными фигурами происходит следующий диалог:

П.Н. Дурново в образе кабана задает вопрос: «Ваше Высокопревосходительство! И вы решились дожить до позора, который переживает Россия?! Не ожидал от вас... право...», на что получает ответ хорошо узнаваемого К.П. Победоносцева: «Да! Вы сумели уйти во-время...» В таких образах чиновники достаточно часто фигурировали в периодических изданиях политической сатиры. Изображение П.Н. Дурново в виде кабана символизирует фразу Александра III: «Отправить эту свинью в Сенат!» [8], адресованную политику из-за истории с его любовными похождениями. Настоящее произведение не имеет подписи, но по манере рисунка не затрудняясь можно узнать Сергея Чехонина, который в 1905 г. как раз начинает

сотрудничать со «Зрителем» и публиковать свои графические работы. Его карикатуры стали одним из феноменов в шаржевой коллекции «Зрителя», а эта небольшая заставка олицетворяет начало нового периода в творчестве Чехонина. Он неистощимо изобретателен и занят в своих сатирических рисунках. Его шаржи граничат с фантастикой, жуткой и тревожной, его издевки беспощадны в своем обличительном пафосе.

Политическая сатира Чехонина редко бывает веселой, в ней преобладает едкая насмешка с оттенком трагизма. Художник не боится грубых, даже вульгарных, образов в поисках идеологически верной аллегории.



Рисунок 3 — С.В. Чехонин.  
Сказка об одной мамаше и нечистоплотном мальчике.  
Зритель. 1905. № 21. С. 4–5

Например, в рисунке к «Сказке об одной мамаше и нечистоплотном мальчике» (рисунок 3) художник изобразил Сергея Юльевича Витте (русского государственного деятеля, председателя Совета министров) в образе «мамашы», ищущей насекомых в голове тощего и анатомически уродливого ребенка, в котором зритель должен узнавать фигуру Николая II, хотя редакция журнала напрямую в примечании написала, что «не имеет возможности определить пол и возраст неопрятного мальчика» [9], но формулировка фразы говорит сама за себя. Нельзя не обратить внимание на костюм «мамашы», которая, сидит, раскинув широко ноги и ажурную юбку, а на ее голове — что-то, напоминающее чепец. Мальчик перед ней хоть и максимально непропорционален, но стоит на тоньшайших, можно сказать балетных, ногах, а опорой служит ему не что иное, как французская треуголка.

К иллюстрации имеется небольшое объяснение: «Жила была мамаша, был у нее мальчик ростом с пальчик, пальчик сосал, людей кусал. Мамаша головку ему очищала, Мамаша его от людей защищала, Мамаша его баловала, Мамаша его понимала. Словом, они друг друга понимали без слов. Ну вот и все» [9]. В целом этих строк хватает, чтобы понять, что именно изображено на рисунке. На заднем плане художник представляет ряд фигур русских политических деятелей в виде марионеток, из них мы узнаем: Д.Н. Шипова, И.И. Манухина, графа И.И. Толстого, министра народного просвещения Российской империи, К.С. Немешаева, министра путей сообщения в кабинете графа Витте, Д.В. Философова, П.Н. Дурново, министра внутренних дел, В.А. Оболенского, депутата Государственной думы I созыва, А.А. Бирилева, морского министра, В.Н. Ламсдорфа, министра иностранных дел Российской империи, А.Ф. Редигера, члена Государственного совета, Н.Н. Кутлера, члена Совета министров, В.И. Тимирязева, министра торговли и промышленности, — словом, весь кабинет министров.

В эпоху 1905–1906 гг. С.В. Чехонин еще далеко не определился как художник книги, но уже и в тех рисунках, которые печатались в журнале «Маски» (в декабре 1905 г. «Зритель» был закрыт вторично, в 1906 г. вместо него в короткие периоды времени выходили периодические издания «Маски» (о котором мы упомянем далее), вышло всего 9 номеров) [10], можно подметить стремление к декоративным мотивам, к орнаментике, что и стало впоследствии визитной карточкой художника в оформлении книг, которых он проиллюстрировал в достаточном количестве.

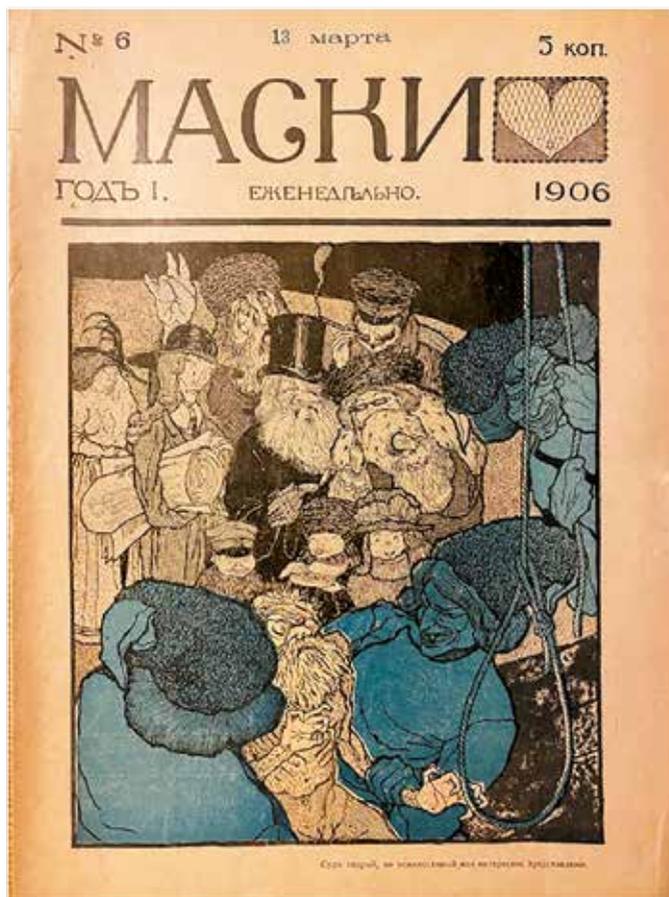


Рисунок 4 — С.В. Чехонин.

*Суд скорый, но немилостивый или интересное представление.  
Маски. 1906. № 6. С. 1*

Также интересно рассмотреть его работу «Суд скорый, но немилостивый или интересное представление» (рисунок 4), где палачи, усмехаясь, подводят к виселице скорчившегося от ужаса мужчину. Художник изобразил группу людей разных сословий, для которых казнь — не более чем «интересное представление». Врач следит по часам за скоростью процесса, дама с любопытством смотрит в лорнет, офицер меланхолично и крайне равнодушно курит, хотя, казалось бы, кому как не ему участвовать в неблагоприятном

событии. Писатель с кипой рукописей под мышкой льет лицемерные слезы, священник благословляет казнь. Забавны и отвратительны лица трех ребяташек, стоящих впереди этой группы.

Несмотря на некоторую неуверенность линии и отсутствие графической архитектоники, в работах Чехонина уже чувствуется тяготение к культу линейного рисунка, к чисто графической дифференциации формы. Работы С.В. Чехонина полны остроты и ядовитости.

Первые карикатуры Чехонина интересны по своей композиции, но недостаточно самостоятельны: в их формах угадывались разнообразные влияния — от английского графика Обри Бердслея (1872–1898) до его современника Ивана Билибина (1876–1942), который также начинает работать в сатирических журналах.

Сергей Чехонин при помощи языка карикатур выражал свою политическую позицию, но об этой стороне художника никто никогда не писал. Даже в достаточно полной монографии А. Эфроса и Н. Пунина «С. Чехонин» (М., 1924) нет анализа работ 1905–1907 гг., но его кратко и эпизодически дает Е.Е. Лансере в книге «Художники о революции 1905 года» (М., 1935): «...в этом журнале мы впервые увидели рисунки Чехонина, своеобразные, острые и злые и, главное, фантастические. Эти рисунки сделали его сразу первоклассным мастером графики» [11].

Но если «Зритель» и «Маски» были только началом «новой жизни» в русской периодике, то журнал «Жупел» занял первое место, как самый лучший орган того времени по своим высоким графическим достижениям, которые он сумел воплотить в жизнь. Можно подумать, что эти издания никак не связаны между собой, но это не так. Круг людей, сотрудничавших с такими сериальными изданиями, был крайне узок. Например, тот же самый Сергей Чехонин печатался и в «Жупеле», но его работы в нем менее интересны, чем его коллег по группе «Мир искусства», о революционных взглядах которых еще не раз пойдет речь.

«Жупел» — еженедельный журнал художественной сатиры, он издавался в конце 1905-го — начале 1906 г. Но в свет вышло всего три номера, которые теперь представляют большую библиографическую редкость. Номера 1 и 3 были конфискованы, и в целом этот журнал подвергался беспощадному гонению. Редактору пришлось понести наказание за свои художественно-сатирические выходы в крепости. Основан журнал был уникальным человеком Зиновием Исаевичем Гржебиным (1877–1929) — художником, получившим сначала художественное образование в Одесской рисовальной школе, затем в Петербургской Академии художеств, и закончившим

свою подготовку в художественных мастерских Мюнхена. Не исключено, что как раз в то время Мстислав Добужинский, близкий друг Гржебина, сообщил ему, что один из мирискусников, а именно художник Ю.К. Арцыбушев, 15 декабря 1904 г. подал прошение об издании с разрешения предварительной цензуры литературно-художественного сатирического журнала «Зритель». Идея издания такого журнала, безусловно, могла заинтересовать З.И. Гржебина, поскольку, живя в Германии, он близко общался с кругом художников популярного сатирического журнала *Simplicissimus*, поэтому по своему художественному оформлению «Жупел» взял за образец для себя именно этот печатный орган.

«Жупел» сгруппировал вокруг себя самые талантливые художественные силы, в числе участников пожелали работать: Б.И. Анисфельд, Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, О.Э. Браз, И.Э. Грабарь, З.И. Гржебин, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, Л.О. Пастернак, К.А. Сомов, В.А. Серов.

Участники «Жупела» составляли как раз то ядро художественных сил, которое группировалось вокруг «Мира искусства» — это цвет самого лучшего и свежего, что тогда было в русском искусстве. Возрождение русской книжной графики обязано этим мастерам, а их желание участвовать в новом сатирическом журнале «Жупел» обеспечило тот художественный успех, которого достигло это издание. Понимание задач книжно-декоративной графики, умение связать композицию с текстом, придать своим изображениям вкус и ритмичность, умело и экономично пользоваться сочетанием линий и пятен, — все это как раз и было налицо у оформителей журнала. Обратимся к обзору русского *Simplicissimus* — журнала «Жупел», ставшего шедевром русской сатирической графики.

Первый номер открывается красочной иллюстрацией Бориса Израилевича Анисфельда (1878–1973) (рисунок 5), чисто живописного характера по исполнению, на сюжет кошмарных снов, навеянных событиями 1905 г. Внизу изображены тела убитых, вдали на фоне красного зарева блестят виселицы с повешенными, а несколько впереди шагают какие-то фантастические красные чудища с птичьими головами. Они символизируют собой «кровавые испарения от запекшейся крови лежащих тут же убитых масс» [1].

Под иллюстрацией надпись «1905 год». Мастерство этого рисунка изумительно, только талантливый художник мог так просто и в то же время ярко выявить демонический образ борьбы за революцию и свободу.

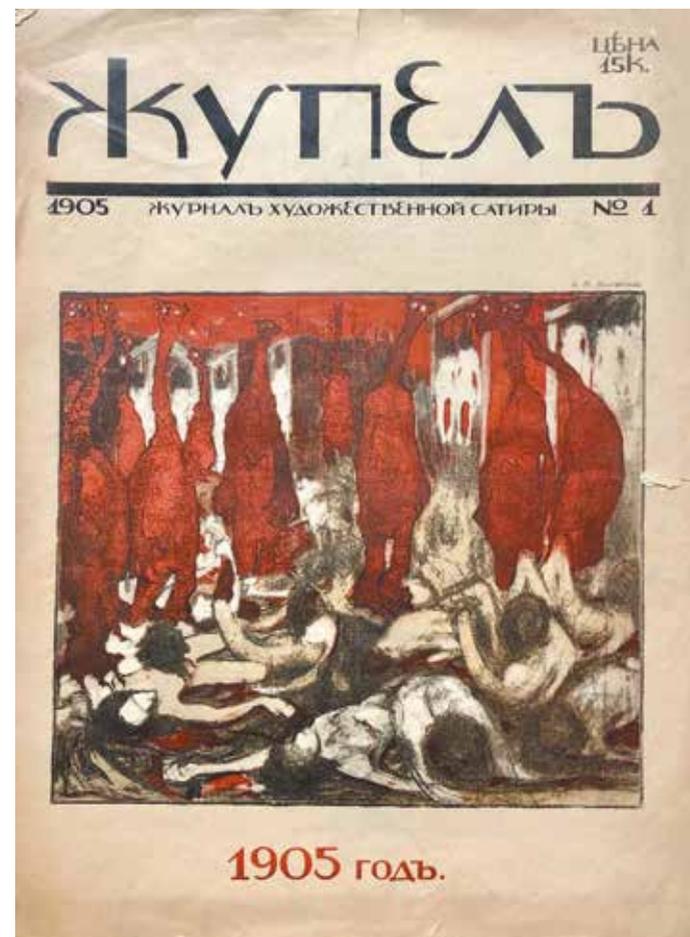


Рисунок 5 — Б.И. Анисфельд. 1905 год.  
Жупел. 1905. № 1.

В этом же номере на четвертой странице мы видим очень живописную иллюстрацию «Октябрьская идиллия» (рисунок 6), выполненную Мстиславом Валериановичем Добужинским (1875–1957). В работе явно отображены особенности мастерства художника: статика натуралистически найденного рисунка, пристальная проработка детали, литературные ассоциации, положенные в основу системы образов. Время 1905–1906 гг. в творчестве всеми извест-

ного художника отражает его стремление к сюжетным рисункам, что можно найти и в политической сатире [12].

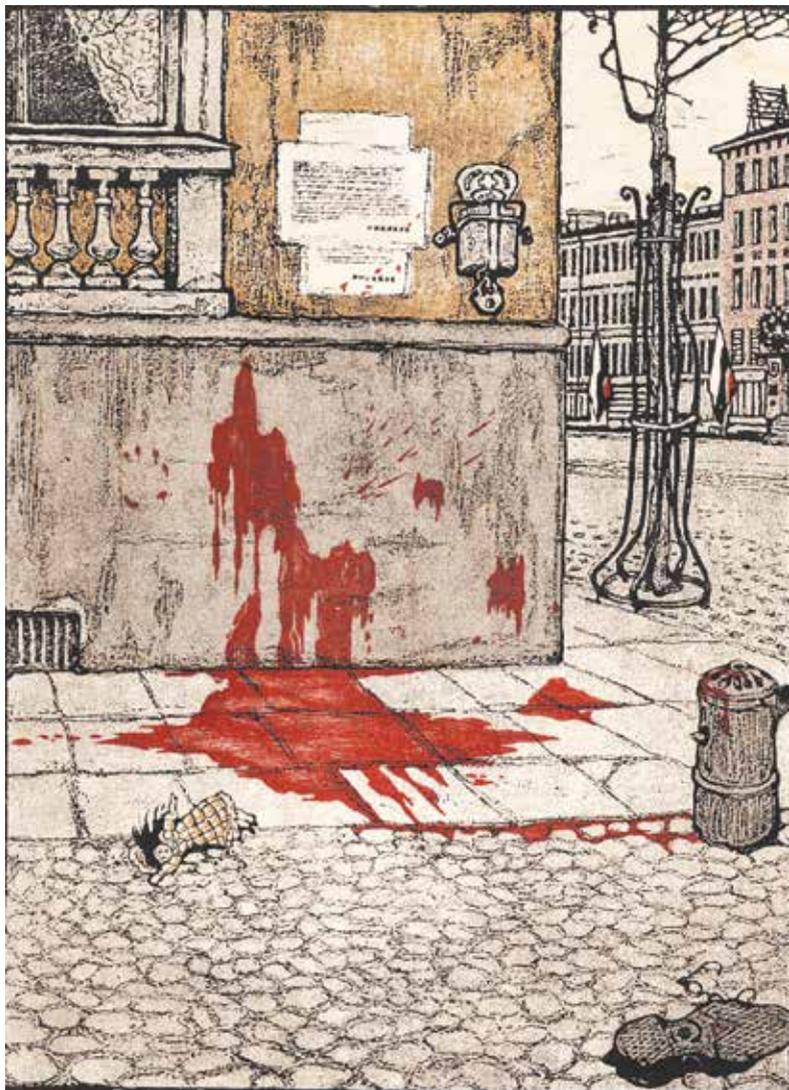


Рисунок 6 — М.В. Добужинский. Октябрьская идиллия. Жупел. 1905. № 1. С. 4

Сюжет раскрывается с помощью ассоциаций, вызываемых комбинацией вещей. На иллюстрации изображен только угол ампиричного дома. Рядом с окном, на стене, размещена церковная кружка, тут же объявление — Манифест 17 октября о «даровании свобод». На тротуаре и фундаменте — кровь, валяются кукла, калоша, очки... Справа — уходящая вдаль пустынная улица. Виднеется двуглавый орел над аптекой. С изобретательным лаконизмом сопоставлены всего несколько деталей — и цель обличающей сатиры достигнута. Вся эта символика апеллирует к чувству справедливости, законности, растоптанной царским произволом, вызывает жалость к ребенку, уронившему куклу, беспомощному без очков человеку.

Новая революционная тематика трактована художником в пределах своего старого стиля с большим углублением в сторону психологической и идейной насыщенности.

М.В. Добужинский не ставил своей целью быть карикатуристом, язвительным насмешником, как и, наверное, большинство художников «Мира искусства». Но все же это не мешало ему выражать точку зрения рисунками в сатирических журналах.

Несколько особняком среди работ Добужинского в «Жупеле» стоит «1905–1906 гг.» (рисунок 7), которую, наверное, единственную в полной мере можно назвать карикатурой. Типичные приемы графики, обнаруживающие немецкие влияния. Соблюдена плоскость листа, сохранена симметрия, линии строго вычерченные, прямые, стилизованные. С помощью частого штриха удачно даны контрасты белого, черного и полутонов. Здесь М.В. Добужинский дает образец столь распространенного тогда условно-символического рисунка определенно иллюстративного задания. Это — идеальная сюжетная символично-аллегорическая композиция. Неподдельной жутью веет от этого листа. Это чувство растет вместе с тем, как всматриваешься в подробности, осознаешь их значение и переходишь к осмыслению видимого. Время проистекает... мы это видим по пламени свечи и быстро качающемуся маятнику часов. Важным элементом являются колесики, на которых стоит трон, показывающие, что ничто не вечно. Приспущенная маска на вальяжно восседающей фигуре — символ обмана, перед которым крайне уверенно стоит маленькая босая девочка, образ которой остается загадкой. Возможно, автор хотел противопоставить фигуру на троне и маленького ребенка, символ детской чистоты и безгреховности. Время снять маску и парик и увидеть гримасу обмана.

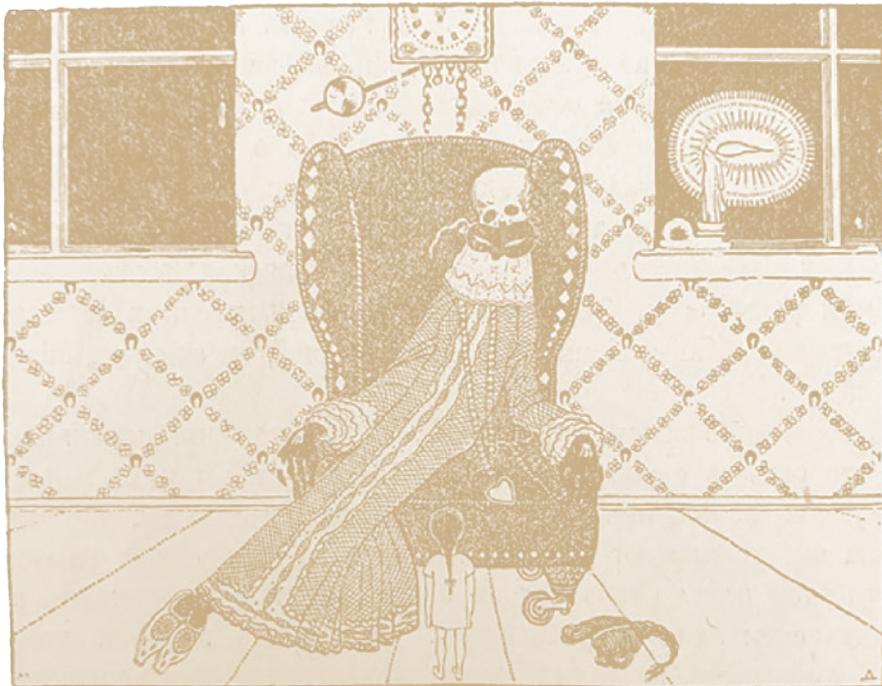


Рисунок 7 — М.В. Добужинский. 1905–1906 гг.  
Жупел. 1905. № 2. С. 1

Более декоративная тенденция творчества М.В. Добужинского нашла яркое решение в рисунке «Умиротворение» (рисунок 8). Тема разгрома московского восстания встречалась на страницах второго номера «Жупела» в работах Б.М. Кустодиева, Е.Е. Лансере и, наконец, М.В. Добужинского.

На иллюстрации Москва потоплена в крови, и из нее возникает изображенный, как на старинной гравюре, московский Кремль. На небе — стилизованные облака и радуга. Композиция замкнута, статична, построена по принципу симметрии. «Умиротворение» — интересная попытка решить злободневное политическое событие посредством большого стиля. И действительно, Добужинский нашел декоративное обобщение темы, но этот синтез, к которому он пришел путем крайнего эстетизма, получился за счет потери трагического содержания сюжета. В настоящее время «Умиротворение»

ошибочно воспринимается как эlegantная аппликация, имеющая исключительно декоративное значение.

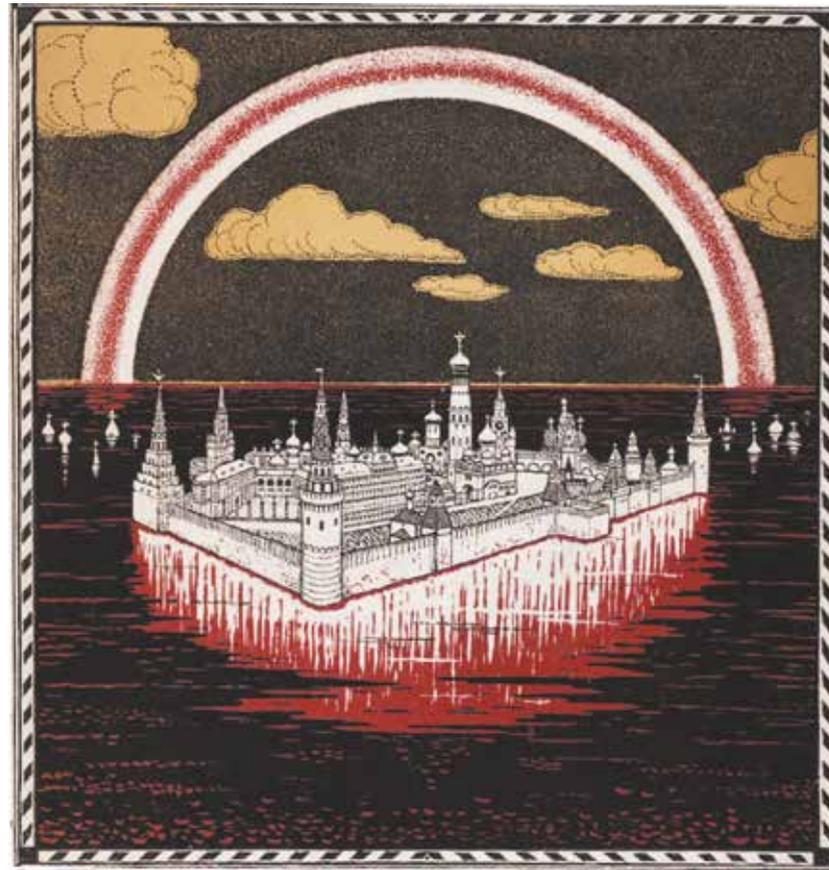


Рисунок 8 — М.В. Добужинский. Умиротворение.  
Жупел. 1905. № 2. С. 7

Иным путем, путем решительной перестройки своего художественного метода в связи с новым революционным содержанием, включился в революционную журналистику Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946). Восторженный интерпретатор ампира и барокко, стилист, декоратор, Лансере трактует революционную действительность методом реализма.

Наиболее ярко среди его работ выделяются следующие вещи: «Радость на земле основных законов ради», «Тризна» (рисунок 9) и «Рады стараться, и ваше пр-ство» — все они связаны стилистическим единством.

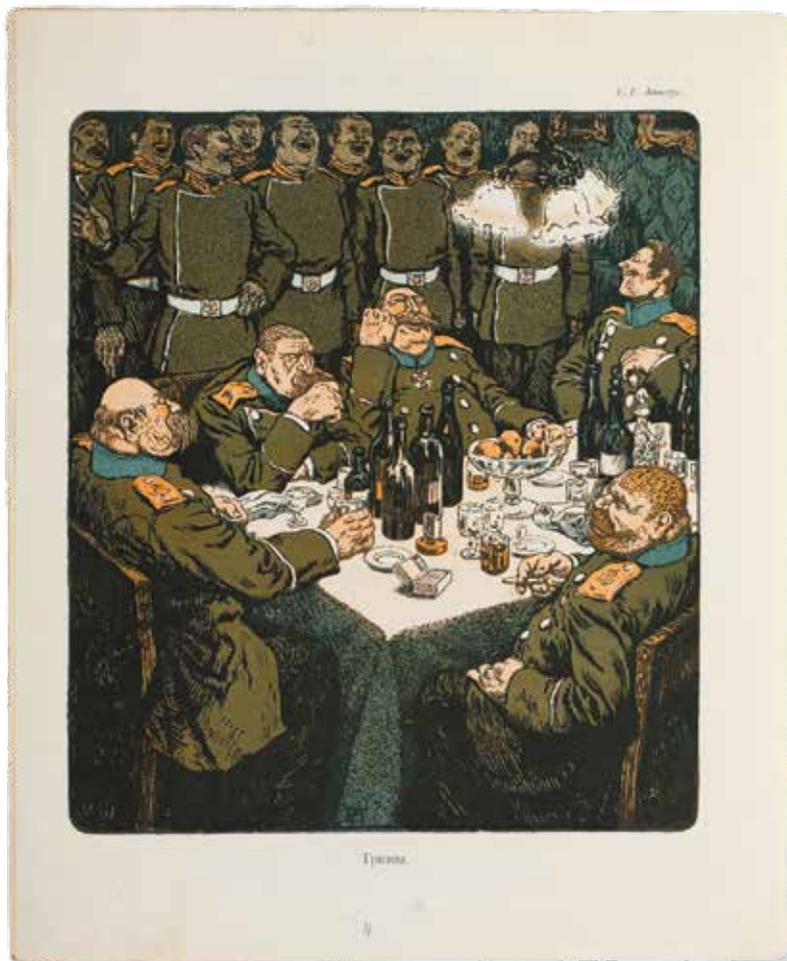


Рисунок 9 — Е.Е. Лансере. Тризна.  
Адская почта. 1906. № 2. С. 4

Лансере показывает классового врага в действии, в ярости. Черная сотня чинит погромы, принимая благодарность генерала, черная сотня приветствует царский манифест. Царская военщина, разбитая на фронте, берет реванш подавлением революции. Такова его тематика. Нет и следа от академической статики рисунка, от декоративности цвета.

Перед нами свободный рисунок, динамичная композиция, смелое владение светотенью; черные провалы густых мазков, контрастируя с бликами света, в совокупности со страшным типажом создают впечатление подлинно жуткой картины погрома, инспирированного жандармерией. Во всех трех работах формальные приемы — движение, экспрессия — найдены в процессе работы над новым содержанием. Стремление заклеить темные силы революции и глубокий эмоциональный подъем художника давали естественное решение образам в новых, ярких, реалистических, полных движения форм. То, что так упорно прежде искал Лансере, окованный абстрактным стилизаторством, было найдено в период революционного подъема. Нигде прежде не поднимался Е.Е. Лансере до такой яркой характеристики в трактовке человеческого лица и фигуры, как это сделано им в работе «Тризна», которая была помещена в журнале «Адская почта» (продолжение «Жупела», редакция которого была арестована в 1905 г.). Пьяное, страшное, жестокое, мрачное, тупое, самодовольное лицо старого режима нашло свое воплощение в конкретных, жутких в своей реальности рожах генералов, в их грузных, оплывших телах, в громоздких руках палачей. Лица, позы, жесты полны взаимно направленного движения. Перестройка художественного метода Е.Е. Лансере обусловлена революционным потрясением, она несла в себе черты старого мировоззрения.

Уровень оформления «Жупела» и «Адской почты» был значительно выше уровня оформления аналогичных изданий. По словам А.А. Сидорова, советского искусствоведа и библиофила, это служит «лучшим доказательством, что сатира не противоречит и не противостоит “серьезному” искусству, что общественное волнение не может не захватить честных деятелей искусства, на каких эстетических позициях они бы ни стояли» [13]. В борьбе с общественным злом, по его мнению, художники не замечали разницы между карикатурой и сатирой.

Но кульминацией всего развития политической карикатуры 1905–1907 гг. стали две работы. В первую очередь, как художник себя смог проявить З.И. Гржебин. Его работа «Орел-оборотень, или Политика внешняя и внутренняя» (рисунок 11) наряду с рисунком

И.Я. Билибина «Осел» (рисунок 10) вызвали тогда, пожалуй, наиболее значительный общественный резонанс [14].

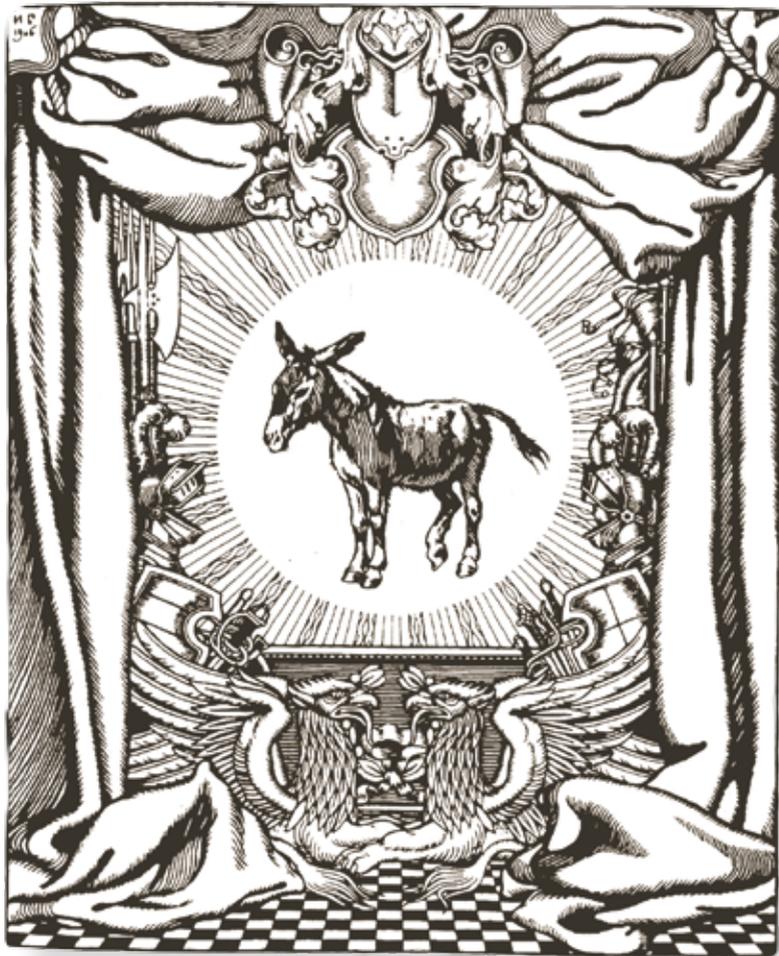


Рисунок 10 — И.Я. Билибин. Осел.  
Жупел. 1905. № 3. С. 9

Об эффекте, вызванном рисунком Ивана Билибина, писал в своих воспоминаниях А.В. Бельгард. Хотя он неточен в деталях, Бельгард явно имел в виду именно эту работу Билибина, когда вспоминал, какое впечатление она произвела на министра внутренних

дел П.Н. Дурново. Тот лично предъявил ему журнал с рисунком, ни секунды не сомневаясь, что он направлен против Государя. Он только не мог уразуметь скрытого смысла, в нем заключенного. «На обложке журнала на фоне географической карты изображена была ослиная голова, а под нею была непонятная ему надпись с указанием на одну шестую часть света», — писал А.В. Бельгард [15].

Карикатура эта должна указывать, что властитель одной шестой части света, т. е. русский император, изображенный на рисунке, — осел. Хотя объяснение было как нельзя более просто, но Дурново никак не мог разгадать смысл карикатуры. Рисунок И. Билибина оригинален по замыслу и исполнению. В нем художник использовал широко распространенный портрет Николая II. Он взял его обрамление, всем известную рамку, вынул оттуда сам портрет и вместо него нарисовал осла. Просто и очень образно. Единственный, но весьма существенный недостаток этого рисунка заключается в том, что он требовал все же известной подготовки. Человек, которому не попадался на глаза портрет, положенный в основу рисунка, не уловит его ядовитости.

Гораздо выразительнее в этом отношении рисунок З.И. Гржебина. По своему содержанию эта работа, очень остроумно задуманная, изображает якобы русский герб. Художник изобразил основу русского герба — двуглавого орла. При рассматривании его в том виде, как он был помещен в журнале, каждый видел своеобразно стилизованного орла, у которого на груди вместо обычного изображения Георгия Победоносца был вставлен кружок с надписью «Конституция». Но если рисунок повернуть в обратную сторону, орел сразу же превращается в стоящего спиной Николая II, поднявшего горностаевую мантию и показывающего обнаженную часть своего туловища ниже спины. Задняя часть тела обнажена, и из нее выходят экскременты, символизирующие рождение конституции. Жест, правда, грубый, но очень выразительный. Рисунок настолько самобытен и при этом ясен сам по себе, что делает излишней даже имеющуюся под ним подпись «Орел-оборотень», необходимую разве только для того, чтобы указать читателю, что рисунок следует рассматривать не только в прямом, но и в перевернутом положении.

Интересна трактовка этого рисунка в изложении известного французского исследователя истории карикатуры Джона Картерета. Он пишет: «Орел реформ представляет изображение с двойной фигурой и с двойным смыслом. С одной стороны, это — Николай II, показывающийся в глазах Европы как конституционный монарх; с другой стороны, это — Николай II с двуглавым орлом, с короной, знаком личной власти. Для Европы он прячет срамоту тираническо-

го деспотизма под складками своей мантии, на которой упомянуто: “Конституция”» [16].



Рисунок 11 — З.И. Гржебин. Орел-оборотень.  
Жупел. 1905. № 1. С. 8

Эти две работы свидетельствовали о настроениях, царивших в обществе. В широкой панораме российской действительности, отраженной на страницах «Жупела» и «Адской почты», они как бы аккумулировали многообразие происходивших событий. Но воссоздать их столь ярко и выразительно в той специфической форме, которая присуща сатирической графике, оказалось возможно только благодаря различию стилевых особенностей, присущих каждому из художников, сотрудничавших в этих журналах.

В сатире 1905–1907 гг. полностью проявился «принцип сарказма и негодования» — принцип, которому, по словам А.И. Герцена, «суждено было пройти сквозь всю русскую литературу и стать в ней господствующим. В этой иронии, в этом бичевании, где ничто не пощажено, даже личность автора, слышится нам наслаждение мезью, утешение злорадством; этим смехом мы порываем связь между нами и этими амфибиями, которые не умеют ни сохранить варварство, ни усвоить цивилизацию и которые одни только и всплывают на официальную поверхность русского общества» [17]. И это суждение вполне применимо как к литературной сатире, так и к художественной карикатуре.

Многие в карикатуре ищут только сюжет, совершенно пренебрегая выразительностью формы и техники. Их не занимает художественная сторона иллюстрации, и они сосредотачивают все свое внимание и впечатление на той надписи, которая поясняет рисунок. Этот подход к восприятию карикатуры кажется неправильным, ведь само графическое произведение ценно, когда оно вызывает эмоции. В случае с карикатурой это в первую очередь остроумия впечатлений без всяких разъяснений воспроизводимого мотива. Карикатура должна совершенно самостоятельно и без «суфлера» метко и красноречиво клеймить все, что заслуживает бичевания — слова же, растолковывающие рисунок, несколько не обогащают художественную сатиру, а только ее обесцвечивают. Содержащийся в журналах материал представляет самостоятельную художественную ценность.

При этом такие карикатуры являются полем для исследований в разных аспектах, поскольку остаются почти неизученным пластом в истории русского искусства, зачастую они не имеют описания по местам своего хранения, не учитываются единым образом, практически неизвестны исследователям, и только в последнее время к ним отмечается интерес.

Важно рассматривать политико-сатирические сериальные издания не только как пособие или инструмент историков, но и как ценный художественный материал, которому надлежит занять по-

добающее место в истории русского искусства, а особенно в истории русской графики.

#### Список литературы

1. Дульский П. Графика сатирических журналов 1905–1907 гг. — Казань, 1922.
2. Справочник по фразеологии. — М., 2012.
3. Горький М. Народ не убьешь. Очерк «9-е января». — СПб., 1906.
4. Первая российская. Справочник о революции 1905–1907 гг. — М., 1985.
5. Портреты русской революции. Рисунки Юрия Арцыбушева. Из коллекции Государственного архива Российской Федерации. — М., 2017.
6. Библиотека им. Н.А. Некрасова [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://electro.nekrasovka.ru/articles/satire/zritel>
7. Арцыбушев Ю. Сатирическая литература и подготовка к перевороту. — М., 1917.
8. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.fa.ru/org/div/museum/SiteAssets/Pages/empire/Сагинадзе%20Э.О.%20Сергей%20Витте%20в%20восприятии%20российской%20оппозиционной%20общественности%20в%201905-1906%20гг..pdf>
9. Зритель. — 1905. — № 21. — СПб.
10. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Зритель\\_\(журнал\\_1905\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Зритель_(журнал_1905))
11. Художники о революции 1905 года. — М., 1935.
12. Мастера современной гравюры и графики. Сборник материалов. — М., 1928.
13. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века: очерки по истории и теории. — М., 1969.
14. Динерштейн Е.А. Синяя птица Зиновия Гржебина. — М., 2014.
15. Бельгард А.В. Воспоминания. Россия в мемуарах. — М., 2009.
16. Carteret J. Nicolas ange de la Paix, empereur du Knout. — Paris.
17. Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. — Т. 7. — М., 1956.

#### References

1. Dul'skij P. Grafika satiricheskikh zhurnalov 1905–1907 gg. — Kazan', 1922.
2. Spravochnik po frazeologii. — M., 2012.
3. Gor'kij M. Narod ne ub'esh'. Ocherk «9-e yanvarya». — SPb., 1906.
4. Pervaya rossijskaya. Spravochnik o revolyucii 1905–1907 gg. — M., 1985.
5. Portrety russkoj revolyucii. Risunki YUriya Arcybusheva. Iz kollekcii Gosudarstvennogo arhiva Rossijskoj federacii. — M., 2017.
6. Biblioteka im. N.A. Nekrasova [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: <https://electro.nekrasovka.ru/articles/satire/zritel>
7. Arcybushev YU. Satiricheskaya literatura i podgotovka k perevorotu. — M., 1917.
8. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: <http://www.fa.ru/org/div/museum/SiteAssets/Pages/empire/Saginaдзе%20Э.О.%20Сергей%20Витте%20в%20восприятии%20российской%20оппозиционной%20общественности%20в%201905-1906%20гг..pdf>
9. Zritel'. — 1905. — № 21. — SPb.
10. [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Zritel'\\_\(zhurnal\\_1905\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Zritel'_(zhurnal_1905))

11. Hudozhniki o revolyucii 1905 goda. — M., 1935.
12. Mastera sovremennoj gravury i grafiki. Sbornik materialov. — M., 1928.
13. Sidorov A.A. Russkaya grafika nachala XX veka: ocherki po istorii i teorii. — M., 1969.
14. Dinershtejn E.A. Sinyaya ptica Zinoviya Grzhebina. — M., 2014.
15. Bel'gard A.V. Vospominaniya. Rossiya v memuarah. — M., 2009.
16. Carteret J. Nicolas ange de la Paix, empereur du Knout. — Paris.
17. Gercen A.I. Sobranie sochinenij: v 30 t. — T. 7. — M., 1956.

*Музыкальное и театральное искусство*УДК 7.034...5  
ББК 87.8: 85**ДРЕВНЕЙШИЕ ХРИСТИАНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ,  
ПРОСЛАВЛЯЮЩИЕ СВЕТ**

Т.Ф. ВЛАДЫШЕВСКАЯ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
(факультет искусств)  
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: info@arts.msu.ruИсследование выполнено в рамках проекта  
Российского фонда фундаментальных исследований  
№ 20-012-00386/20

*В раннюю христианскую эпоху были созданы гимны, песнопения, посвященные прославлению света, такие как песнь «Свете тихий», Великое славословие, которые вошли в богослужения всех христианских церквей. Песнопения великих праздников — Преображения, Рождества, Богоявления, Пасхи прославляют свет. Песнопения и иконы, отражающие события христианских праздников, связаны между собой общим стилем и содержанием. В этих ранних песнопениях был выработан особый певческий стиль архаической мелодики, который сохранился до наших дней.*

**Ключевые слова:** *ранние христианские песнопения, знаменный распев, свет, Григорий Палама.*

**THE MOST ANCIENT CHRISTIAN CHANTS PRAISING  
THE LIGHT**

T.F. VLADYSHEVSKAYA

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*In the early Christian era, hymns, hymns dedicated to the glorification of the light, such as the song "Quiet Light," the Great Doxology, were created. They entered the services of all Christian churches. The chants of the great holidays - the Transfiguration, Christmas, Epiphany, Easter, glorify the light. Chants and icons reflecting the events of Christian holidays are linked by a common style and content. In these early chants, a special singing*

*style of archaic melody was developed, which has been preserved in these chants to the present day.*

**Key words:** *early Christian chants, znamenny chant, light, Gregory Palamas.*

Свет — это яркий символ христианства. Христос как Свет воспевается в песнопениях многих христианских праздников, а также в песнопениях суточного круга, особенно в тех, которые поются на закате и на рассвете, при первом появлении света, таких как Светилен и Великое славословие. Древнейшая христианская песнь «Свете тихий» воспевает свет. Созданные в эпоху раннего христианства на греческом языке, они сохранили свой древний напев. В православном богослужении эти песнопения входят во всеобщее бдение, их поют на закате или восходе солнца.

Греческий текст: Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης ἀθανάτου Πατρός, οὐρανοῦ, ἁγίου, μάκαρος, Ἰησοῦ Χριστέ, ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν, ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν. Ἄξιόν σε ἐν πᾶσι καιροῖς ὑμνεῖσθαι φωναῖς αἰσίαις, Υἱὲ Θεοῦ, ζῶν ὁ διδοῦς διὸ ὁ κόσμος σε δοξάζει.

Церковнославянский текст: «Свете Тихий святых Славы Безсмертного Отца Небесного, Святого Блаженного, Иисусе Христе, пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поем Отца, Сына и Святого Духа Бога. Достоин еси во вся времена пет быти гласы преподобными, Сыне Божий, живот даяй, темже мир Тя славит».

Перевод: «Свет тихий святой славы бессмертного Отца Небесного, святого, блаженного, Иисусе Христе! Придя к закату солнца, увидев свет вечерний, воспеваем Отца, Сына и Святого Духа, Бога. Достойно Тебя во все времена воспевать голосами преподобных, Сын Божий, дающий жизнь, потому мир Тебя славит».

«Свете тихий» — это вечерняя благодарственная песнь, благодарение Богу за прожитый день. Христос назван светом тихим, пришедшим в мир, «на запад солнца», на исходе времен, свет тихий остается среди людей, он и есть истинный, славимый Свет — религиозный христианский символ, который ярко проявляется в церковном искусстве, в песнопениях. «Свете тихий» — древнейший гимн вечерни, он относится к неизменяемым песнопениям вечерни, это древнейшая христианская песнь, прославляющая Христа, явившего человечеству тихий свет Божественной Славы. Текст песни, как показывают исследователи гимнографии, содержит христологию

до эпохи Вселенских соборов, в нем прослеживается христология II–III вв. М.Н. Скабаллонович в исследовании «Толковый Типикон» в главе, посвященной песнопению «Свете тихий», указывает на уставные особенности пения этого древнего песнопения. Гимн «Свете тихий» поется на вечерне византийского обряда во время совершения «входа с кадилом». Вечерний вход восходит к раннехристианскому обычаю: письменные памятники III в. дают описание общих вечерних трапез христиан, которые в том случае, когда за трапезой присутствовал епископ, помимо прочего, сопровождались чином благословения вечернего света — внесением в собрание светильника. Песнь «Свете тихий» выражает благодарность молящихся Христу. Несмотря на свою краткость, текст песнопения «Свете тихий» безупречно излагает основные моменты христианского богословия. Песнь воспевае Христа, называя Его светом тихим, и Святую Троицу. Пение приносится не только от имени присутствующих, но и всей Церкви («гласы преподобные» — т. е. голоса святых, не только живых, но и усопших), Христос воспеваеся «во вся времена». В византийской церкви под пение «Свете тихий» совершалась процессия клириков: вход в алтарь, что в совокупности с вынесенными светильниками символически указывает на то, что в собрании верных незримо вошел сам Христос. «Особенно торжественно вечерний вход выглядит в греческих церквях, где сохранились обычаи общенародного пения «Свете тихий» и совершения входа клириков: из алтаря они идут до западных врат храма и оттуда, через всю церковь, следуют к алтарю под пение народом» [7].

Древняя песнь «Свете тихий» распета очень простой мелодией силлабического напева. Эта песнь — одно из древнейших христианских песнопений. Ее мелодия узкая по диапазону, песнопение имеет сквозное развитие, мелодия вращается в пределах терции или кварты (ми — до, ре — фа, до — фа). Звуки передвигаются плавно, поступенным движением, без скачков. В схеме рукописи XVII в., написанной полууставом, мелодия песнопения записана киевской нотацией без тактовых черт. Мелодия песнопения льется сплошным потоком, без пауз, без остановок. Звуки переливаются в пределах небольших попевок, акцентируя смысловые акценты и ударения слов. Мелодия тесно связана с интонированием слов. Ритмика ровная, плавная, пунктир встречается лишь в одном месте, на слове «мир» в конце песнопения «мир Тя славит» (рисунок 1).



Рисунок 1 — Певческая рукопись XVII в., киевская нотация, песнь «Свете тихий»

Схема опорных звуков песнопения «Свете тихий» по строкам.

1. Свете Тихий святых Славь	edced
2. Безсмертнаго Отца Небснаго,	dedcded
3. Святаго Блаженнаго, Иисусе Христе,	defedcded
4. пришедшу на запад солнца,	defed
5. видевше свет вечерний,	defeded
6. поемъ Отца, Сына и Святаго Духа Бога,	defeded,defedcdc
7. достоинъ еси во вся времена	dededefedc
8. пет быти гласы преподобными,	edefe
9. Сыне Божий, живот дай,	cdedc
10. тем же мир Тя славит	edcdedefedcd

В схеме опорных звуков этого песнопения показано движение, перемещение тонов внутри строк (без ритмики), среди них есть опорные тоны каждой строки, которые часто являются и конечными звуками строк. Этот древний тип мелодики основывался на перемещении опорных звуков со ступени на соседнюю ступень, как это видно по схеме песнопения.

Движение звуков внутри строк плавное, ходы по секундам вверх или вниз. Ритмика размеренная, в ней заключается главный нерв песнопения, так как она связана с ритмом слов. В тексте нет тактовых черт. Движение мелодии ориентировано на текст, его строки, которые неизменно меняют свои функции. Звук из конечного, опорного может стать проходящим. В песнопении есть звуки конечные — завершающие развитие мелодии строки (чаще всего это звук *pe* — *d*), есть опорные и проходящие. Каждое даже небольшое движение мелодии становится весьма значительным, например, появление звука *фа* в 3-й строке на словах «святаго блаженнаго», или в 6-й строке мелодия разворачивается на кварте *до* — *фа* на словах «поем Отца, Сына...» Кульминационной фразой песнопений является «Достоин еси во вся времена пет быти...», 7–8-е строки, на которых мелодическая волна поднимается к *фа* и спускается к *до*. Эта фраза находится на точке золотого сечения песнопения. После нее идет заключение всего песнопения.

В Обиходе 1893 г. синодального издания помещены пять вариантов «Свете тихий», песнопение приводится в пяти роспевах: знаменного роспева, «ин роспев», киевского роспева, сокращенного роспева, и еще один «ин роспев», т. е. иной роспев. [5, с. 25–26].

В латинском обряде эта песнь использовалась издревле. Латинский текст песнопения поначалу был вольным переводом с греческого на латынь, ему придали поэтическую форму в виде ямбических строф, с тем чтобы удобно было петь на мотив латинского гимна. Песнь «Свете тихий» используется в западном богослужении как в поэтическом переложении, так и в дословном переводе на латинском языке:

*Lumen hilare sanctae gloriae immortalis Patris / Coelestis, sancti, beati, Iesu Christe, / Quum ad solis occasum pervenerimus, lumen cernentes versperinum, / Laudamus Patrem, et Filium, et sanctum Spiritum Dei. / Dignus es in tempore quovis sanctis vocibus celebrari, Fili Dei, vitae dator. / Quapropter te mundus glorificat.*

Песнопение «Свете тихий» оригинально отразилось в западном изобразительном искусстве. В Риме в базилике Санта Прасседе (*Basilica di Santa Prassede*) есть своеобразный деисис, в котором изображены предстоящие Богородица и Иоанн Предтеча, а место Христа занимает реальный свет — окно. Б.А. Успенский в своей книге «Крест и круг» отмечает, что алтарь капеллы расположен в нише напротив входа [8, с. 240]. Единственное внешнее окно капеллы находится над алтарем. Помимо функции естественного освещения, оно имеет еще и символическое значение — это свет тихий, изливающийся из окна. С двух сторон от оконного проема мозаичисты изобразили Богородицу и Иоанна Крестителя, молитвенно простерших руки к окну. Мозаики левой и правой стен присоединяются в деисису: композиция мозаик капеллы схожа с типичным византийским деисисом: слева к алтарю обращаются в молитве святые жены (Богородица, святые Прасседа, Пуденциана и Агнесса), справа — святые мужи (Иоанн Креститель, Иоанн Богослов, апостолы Андрей и Иаков). Центральное место в деисисе должен занимать Христос — свет невечерний, замененный, по замыслу мозаичистов, естественным светом, льющимся из единственного внешнего окна капеллы. При таком рассмотрении логическое место в композиции капеллы координируется со сценой Преображения Христова, помещенной мозаичистами в нише под окном (и соответственно, над алтарем) [8, рис. 19].

В Библии о свете повествуется на самых первых страницах, в книге Бытия, которая начинается рассказом о первом дне творения и о сотворении света. «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош» (1.1:4). Библейское повествование является первым прославлением света. В связи с этим библейским сказанием христианский суточный круг богослужения начинается не утром, а вечером (вечерня), продолжается утром (утреня) и завершается в полдень литургией (обедня).

В суточном круге православного богослужения, как уже сказано, есть вечерняя песнь, есть песнопения, которые поют утром, на рассвете, когда появляется свет, на утрени, среди них — **Великое славословие**. Утренним песнопением является Великое славословие, которое поют на рассвете. Великое славословие рождается из тьмы ночной, и поется, когда появляется утренний свет. В начале славословия звучит возглас священнослужителя «Слава Тебе, показавшему нам свет». Этот возглас обращен к создателю света. Он задает тон всему славословию, которое наполнено мыслями и

чувствами невероятной глубины. В последних строках славословия звучит фраза из псалма царя Давида, просьба увидеть Свет: «Ибо у Тебя источник жизни: во свете Твоем узрим свет. Пробави (продли) милость твою ведущим Тя» (Пс. 35:10).

Славословие входило в состав богослужения всех христианских церквей, но в византийской и древнерусской оно звучало на утрени, а в латинском, в католическом богослужении его поют на мессе, оно составляет торжественную часть латинской мессы *Gloria*.

#### Греческий текст

δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνῃ ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία.  
 Ὑμνοῦμέν σε. Εὐλογοῦμέν σε. Προσκυνοῦμέν σε.  
 Δοξολογοῦμέν σε. Εὐχαριστοῦμέν σοι, διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν.  
 Κύριε ὁ Θεός, Βασιλεῦ ἐπουράνιε, Θεέ ὁ Πάτερ παντοκράτωρ.  
 Κύριε Υἱὲ μονογενές, Ἰησοῦ Χριστέ.  
 Κύριε ὁ Θεός, ὁ ἀγνός τοῦ Θεοῦ, ὁ Υἱός τοῦ Πατρὸς.  
 Ὁ αἰών τῆς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου, ἐλέησον ἡμᾶς.  
 Ὁ αἰών τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου, πρόσδεαι τὴν δέησιν ἡμῶν.  
 Ὁ καθήμενος ἐν δεξιᾷ τοῦ Πατρὸς, ἐλέησον ἡμᾶς.  
 Ὅτι σὺ εἶ μόνος Ἅγιος. Σὺ εἶ μόνος Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός.  
 Με το Ἄγιο Πνεῦμα, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρὸς. Ἀμήν.

#### Церковнославянский текст

Слава въ вышнихъ бгѣ, ѿ на земли миръ, въ чловѣцѣхъ блговоленіе.  
 Хвалимъ тѣ. блгословимъ тѣ. кланяемъ ти са.  
 Славословимъ тѣ. блгодаримъ тѣ велика ради славы твоєа.  
 Гди бже, црѣ нбнны, бже бже вседержителю.  
 Гди сже единородный, іисе хрѣтѣ.  
 Гди бже, агне бжій, сже бжѣ.  
 Взѣмлай грѣхъ міра, помилуй насъ.  
 Взѣмлай грѣхъ міра, прими мѣтвѣ нашѣ.  
 Сядай одесную оца, помилуй насъ.  
 Іісху ты еси единъ свѣтъ, ты еси единъ гди, іісху хрѣтѣ.  
 Со стѣмъ дхомъ, во славу бга оца. аминь.

#### Латинский текст

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.  
 Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.  
 Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,  
 Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.  
 Domine Fili unigenite, Jesu Christe.  
 Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.  
 Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
 Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.  
 Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe  
 Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

#### Русский текст

Слава в вышнихъ Богу и на земле мир, людям Его благоволения.  
 Хвалим Тебя. Благословяем Тебя, поклоняемся Тебе.  
 Славословим Тебя. Благодарим Тебя, ибо велика Слава Твоя,  
 Господи Боже, Царю Небесный, Боже Отче Всемогущий.  
 Господи, Сын Единородный, Иисусе Христе.  
 Господи Боже, Агнец Божий, Сын Отца.  
 Берущий на Себя грехи мира, помилуй нас.  
 Берущий на Себя грехи мира, прими молитву нашу.  
 Сидящий одесную Отца — помилуй нас.  
 Ибо Ты один свят. Ты один Господь, Ты один Вовышний, Иисусе Христе  
 Со Святым Духом во славу Бога Отца. Аминь.

Напев Великого славословия сквозной, как и напев «Свете тихий», он прост и лаконичен. В нем нет повторов, рефренов, куплетов. Этот силлабический распев состоит из нескольких простых попевок, которые, чередуясь между собой, слегка варьируются. Мелодия следует прямо за текстом, скандируя каждый слог. Опорные тоны попевок переходят с одной ступени на другую, соседнюю, при этом в песнопении очень узкий диапазон, так же как и в «Свете тихий», он составляет кварту. Движение обычно развивается в пределах одного согласия. Это свидетельствует о древности напева. Рассмотрим два фрагмента Великого славословия — начальный и конечный (рисунки 2а, 2б). Мелодия Великого славословия напоминает речитативное произнесение вслух славословия всем народом, она перемещается с *ми* на *ре*, акцентируя важные слова, иногда цепляя соседние звуки, с помощью которых формируются фразы:



Рисунок 2а — Рукопись XVII в. Великое славословие (начало)

1. Слава в вышнихъ Богу и на земли мир в чловецех благоволение
2. Хвалим Тя, благославим Тя, кланяемся, славословим Тя. Благодарим Тя
3. Великия ради славы Твоея.
4. Господи царю небесный
5. Боже Отче Вседержителю
6. Господи, Сыне единородный Иисусе Христе и святыи душе...

В этом ровном скандировании текста выделяются главные слова, обращенные к Богу: «Боже Отче Вседержителю», на 1-й

и 6-й строках, весь остальной текст речитируется четвертными долями, быстрым читком, записанным четвертями.

1. Яко Ты еси Бог мой
2. Яко у Тебе источник живота
3. Во свете Твоем узрим свет
4. Пробави милость Твою ведущим Тя
5. Святой Боже, святой Крепкий, святой бессмертный, помилуй нас (трижды)...



Рисунок 2б — Рукопись XVII в. Великое славословие (окончание)

На рисунках 2а, б представлены два фрагмента — начало и конец Великого славословия из рукописи XVII в. (из рукописного собрания автора), которое отличается от знаменного распева этого песнопения, опубликованного в Обиходе нотного пения в 1893 г. [5, л. 97 об. — 98 об.]. В отличие от знаменного, рукописи XVII в., на рисунках 2 а, б изложен более простой силлабический распев, более древний. Его устойчивые тоны приходятся на ударные сло-

ги и акцентные слова: «Бог», «узрим свет», «милость», «ведущим» (рисунок 2 б). Акценты могут перемещаться на соседние ступени. Завершается славословие троекратным «Святой Боже».

Таким образом, ранние христианские песнопения — «Свете тихий», Великое славословие — являются древнейшими раннехристианскими песнопениями, сохранившими древнейший напев, который основывается на строгой речитации текста без опеваний звуков и украшений.

Великое славословие знаменного распева использовал С.В. Рахманинов в своем Всенощном бдении. Он взял за основу мелодию знаменного распева Великого славословия, которую преобразовал в грандиозную хоровую композицию, ее хоровые созвучия имитируют звучание колоколов, а знаменный распев сильно и ярко проходит сквозь эти созвучия сквозной линией.

Славословие составляло важную часть латинской мессы *Gloria*. По западным источникам, его начали использовать уже во втором веке. Начиналось славословие запевом священнослужителя:

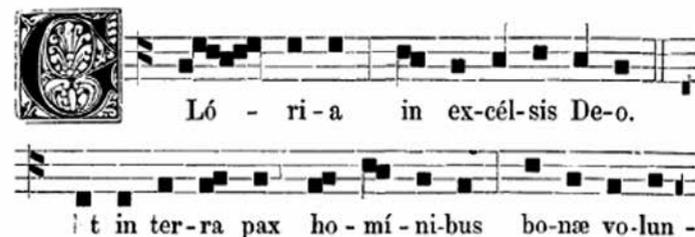


Рисунок 3 — Запев Gloria in excelsis Deo

По традиции, сохранившейся до наших дней, первые слова гимна — “*Gloria in excelsis Deo*” — запекает celebrant. Этот обычай встречается все реже, чему довольно трудно найти объективное и достойное объяснение. Интонирование первых слов солистами или хором также допускается «Общим наставлением». Сохранилось 18 напевов “*Gloria*”, они обозначались по номерам и предназначались для разных праздников, в зависимости от класса праздника.

“*Gloria in excelsis Deo*” является гимном. В отличие от большинства церковных гимнов, таких как “*Te Deum*”, “*Ave maris Stella*”, “*Veni Creator Spiritus*”, “*Gloria in excelsis Deo*” не имеет строфической структуры словесного текста и связанной с ним куплетной

или куплетно-вариантной формы музыкального текста. Однако принцип повторности, вариативности и вариантности в напевах “Gloria” применяется очень широко, что значительно облегчает их разучивание.



Рисунок 4 — Gloria V из Liber usualis

В отличие от православного Великого славословия, которое запеваается священником («Слава Тебе, показавшему нам свет») и затем распевается хором, в латинском исполнении “Gloria in excelsis Deo” поется антифонно — чередованием двух групп хора, либо попеременно хором и народом, на что указывают двойные черты, разделяющие текст гимна. Движение мелодии волнообразное.

Таким образом, раннехристианские песнопения — это общее достояние всех христианских церквей, но в каждой церкви были свои музыкальные традиции, устав, стиль, лад, ритм и характер пения. Все они обращены к свету, который воплощает образ Христа.

### Песнопения великих праздников, прославляющие свет

В песнопениях многих праздничных служб также воспеваются свет, в текстах служб Пасхи, Рождества, Богоявления, Преображения свет прославляется в песнопениях разных жанров, в стихирах, светильнах, тропарях, кондаках. В пасхальном каноне: «Ныне вся исполнишася света: небо и земля и преисподняя, да празднует убо вся тварь восстание Христово, в нем же утверждаемся». В Пасху все наполнилось светом: небо и земля, и даже преисподняя: все сотворенное Богом радуется свету воскресения Христова.

В рождественском тропаре 4-го гласа Христос именуется «светом разума» и «солнцем правды»:

*«Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо звездам служащим звездою учахуся Тебе кланяться, Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока. Господи, слава Тебе!»*

Перевод: «Рождество Твое, Христе Боже наш, озарило мир светом богопознания; ибо тогда — звездам, как Богу, служившие — звездою научены были поклоняться Тебе, Солнцу правды, и знать Тебя, Восток с высоты. Господи, слава Тебе!»

На православных иконах Рождества Христова изображается свет звезды, осветивший Богомладенца Христа, и пение славословия ангелами: «Слава в вышних Богу и на земли мир». Такова, например, икона Рождества Христова VII в. из синайского монастыря св. Екатерины. Это икона, написанная, видимо, в самом монастыре св. Екатерины (рисунок 5), очень яркая, но несколько примитивная, она напоминает образцы народной живописи. Богородица с младенцем находятся в Вифлеемской пещере, куда ниспадает луч света от звезды. Находящиеся здесь животные лизут пелены младенца Христа. Сюда же приходят поклониться волхвы: три волхва разного возраста — седовласый старец, среднего возраста и молодой волхв, — приносящие дары. Внизу бытовые сцены: женщины, купающие младенца Христа, Иосиф, лошади волхвов.

Иконография Рождества наполнена звуками и светом: звезда, ее луч света падает на младенца Христа, ангелы поют славословие и указывают на звезду. Весь фон иконы золотистый, светящийся. Звезда и звуки ангельского пения соединены в одну композицию. Ниже пастушок играет на свирели и пасет стадо. Так же как иконография Рождества, рождественские песнопения отражают все события праздника и духовно разъясняют их. Это же касается и

других праздников: песнопения и иконы разъясняют и толкуют евангельские события.



Рисунок 5 — Рождество Христово VII–VIII вв.  
Монастырь св. Екатерины, Синай

В песнопениях праздника **Богоявления** прославляется свет, явившийся на Крещение Господне. В кондаке преподобного Романа Сладкопевца об этом сказано:

*«Явился еси днесь вселенней, и свет Твой, Господи, знаменая на нас, в разуме поющих Тя: пришел еси и явился еси, Свет Неприступный».*

Перевод: *«Ныне Ты явился вселенной, и свет Твой, Господи, ознаменовался на нас, в разумении поющих Тебя: “Ты пришел, явился, Свет непрístupный”».*

Особенно ярко тема света выражена в песнопениях праздника **Преображения** Господня. В евангелии от Матфея (17: 1-13) повествуется о событиях Преображения Господня: Христос с тремя учениками взшел на гору Фавор и там преобразился сиянием света. Ученики — Петр, Яков и Иоанн — были поражены светом Христова Преображения.

Песнопения праздника Преображения посвящены преобразившемуся на Фаворе Христу, осиянному нетварным светом. Тропарь 7-го гласа звучит как гимн свету и «светодавцу», подателю света, преобразившемуся Христу:

*«Преобразился еси на горе, Христе Боже, показавый учеником Твоим славу Твою, якоже можаху, да возсияет и нам, грешным, Свет Твой присносущный молитвами Богородицы, Светодавче, слава Тебе».*

Стихира-славник на малой вечерне 8-го гласа повествует о светлом облаке преобразования, в котором беседовали Христос и ветхозаветные пророки Моисей и Илия (рисунок 6). Эта стихира — стихира на Господи воззвах на Преображение, *знаменного роспева 8-го гласа*, записана истинноречным текстом и нотирована знаменной нотацией:

*«Мрак законный светлый преобразования прият облак, в немже Моисей и Илия бывше и пресветлыя славы сподобльшися, Богу глаголаху: Ты еси Бог наш, Царь веков».* Перевод: *«Мрак Закона сменило светлое облако преобразования: в нем оказавшись, Моисей и Илия, и пресветлой славы удостоившись, Богу возглашали: “Ты – Бог наш, Царь веков”».*



Рисунок 6 — Рукопись XVII в.  
Стихира на Господи возвах  
на Преображение.  
Знаменный роспев, глас 8.  
Текст истинноречный

В славнике 5-го гласа воспевается свет Преображения и звучит призыв ко всем христианам, возвысившись духом, принять этот свет Христов:

*«Придите, взойдем на гору Господню и в дом Бога нашего и увидим славу преображения Его, славу как Единородного от Отца; светом примем Свет и, возвышенные духом, Троицу Единосуцную будем воспевать вовеки».*

На утрени обычно бывает светилен — один из видов православных песнопений, который поют после канона на рассвете. Светилен обычно повествует о свете, потому так и называется. Светилен праздника Преображения Господня непрерывно обращается к свету:

*«Свете неизменный Слове, Света Отца нерожденна, в явленнем свете Твоем, днесь на Фаворе Свет видехом Отца, Свет и Духа, светом наставляющаго всю тварь».* Перевод. *«Слово, Свет неизменный / Света нерожденного Отца! / Во свете Твоем, явленном сегодня на Фаворе, / мы узрели свет*

*Отца, свет и Духа, / светом наставляющего все творение* (рисунок 7).

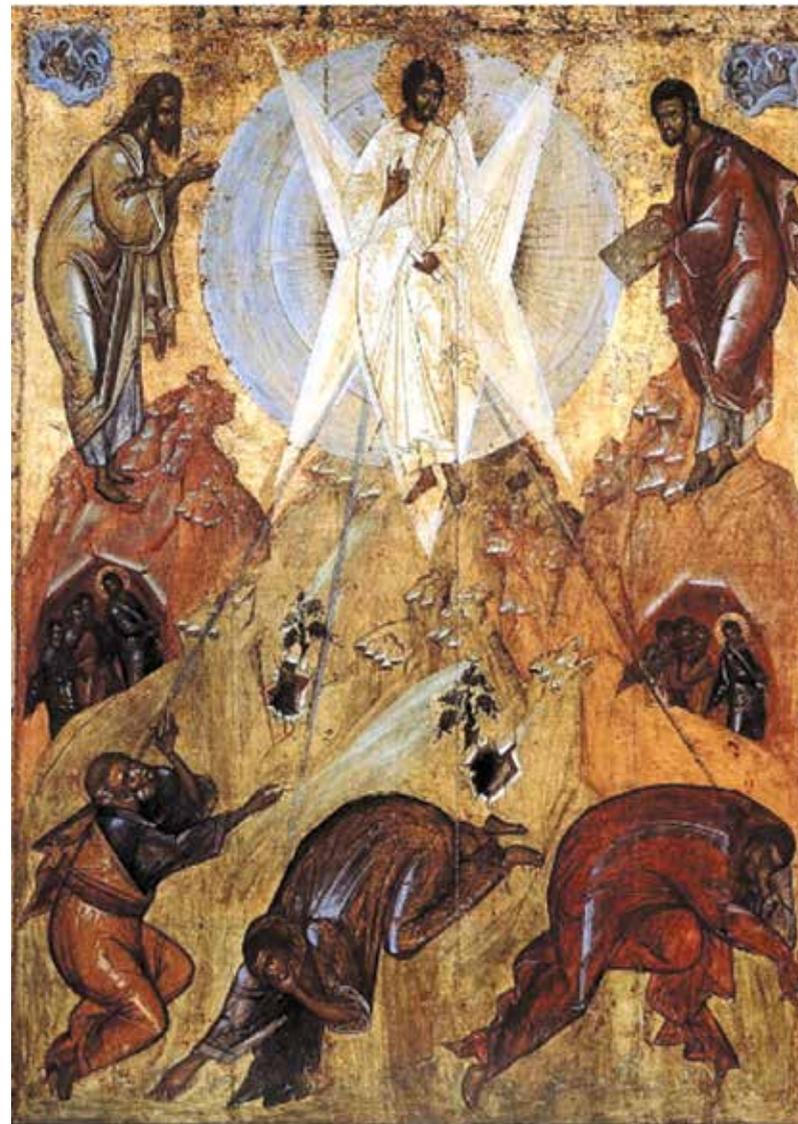


Рисунок 7 — Икона «Преображение Господне».  
Феофон Грек, 1403

На иконе «Преображение Господне» Феофана Грека изображены Христос, преображенный сиянием света, с ветхозаветными пророками Моисеем и Илией. Внизу — ученики, увидевшие преображившегося Христа осиянным светом, которые пали ниц. Только Петр, изображенный слева, поднимается и тянется к свету. Фон иконы — золотой. Золотой фон на иконах появляется в византийском искусстве как символ света, он не изображает свет, а сам является светом. Таким образом, золото — наиболее адекватное изображение света в живописи.

Литургические песнопения и святоотеческая литература изобилуют текстами, относящимися к божественному свету. О Божественном свете в беседе на Преображение пишет отец церкви XIV в. святой **Григорий Палама**: «Бог именуется Светом не по Своей сущности, но по Своей энергии... Свет Преображения Господня не начался и не закончился; он остался невключенным во время и пространство и неподдающимся внешним чувствам, хотя и был созерцаем телесными очами... По особому претворению своих чувств, ученики Господни перешли от плоти к Духу» [3, с. 367].

Богословие света неотъемлемо присуще православной духовности: одно без другого немислимо, пишет отец Иоанн Мейндорф [4, с. 59].

Григорий Палама осмысливает свет как проявление нетварной божественной энергии, которая проявляется в момент духовного, молитвенного и мистического озарения подвижника. Способность к созерцанию божественного фаворского света обретается через очищение и особую благодать, через ум и сердце человека. Увидеть свет означает соединиться с Богом. Сияние света — это предвестник вечной жизни. Свет бесконечно осеняет души праведников.

В молитве 1-го часа есть прошение о просвещении всех людей этим светом:

*«Христе, Свете Истинный, просвещающий и освящающий всякого человека, грядущего в мир, да знаменается на нас свет лица Твоего, да в нем узрим Свет Неприступный...»* Перевод: *«Христе, Свет истинный, просвещающий и освящающий всякого человека, приходящего в мир. Запечатлей на нас свет лица Твоего, да узрим в нем свет неприступный...»*

Христос говорит: «Я — Свет миру» (Иоанн 12:46). Христос как свет воспевается в раннехристианских песнопениях, в песнопениях суточного круга, особенно в тех, которые поются на закате и

на рассвете, при первом появлении света, в таких песнопениях, как Светильны, Великое славословие, а также в песнопениях многих христианских праздников. Свет, этот яркий символ христианства, воспевается в песнопениях православной службы, он питает мысли и чувства человека, ярко проявляется в церковном искусстве, в иконах, в русских и общехристианских песнопениях.

#### Список литературы

1. Библия, или Книги священного писания Ветхого и Нового завета. — М.: Изд. Моск. патриархии, 1956.
2. *Киприан (Керн) архимандрит*. Литургика. Гимнография и эротология. — М., 2002.
3. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. — Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2012.
4. *Мейндорф Иоанн, протоиерей*. Введение в изучение Григория Паламы (Jean Meyendorff. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas). — Париж, 1959.
5. Обиход нотного пения употребительных напевов. Часть первая. Всенощное бдение. — М.: Синодальная типография, 1892.
6. Палама Григорий «Против Акиндина». Р.Г., т. 150, стлб. 823. Цитируется по: *Иоанн Мейндорф, протоиерей*. Св. Григорий Палама, его место в предании Церкви и современном богословии // Вестник русского христианского движения. 127. — Париж; Нью-Йорк; Москва, 1978.
7. *Скабалланович М.Н.* Толковый типикон. — М., 2004.
8. *Успенский Б.А.* Крест и круг. — М., 2006.
9. Gregorianika.ru: сайт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gregorianika.ru/biblioth/noty/osobyev/venchanie/file/54-deus-israel-conjungat-vos> (дата обращения 15.08.2021).

#### References

1. Bibliya, ili Knigi svyashennogo pisaniya Vetxogo i Novogo zaveta. — M.: Izd. Mosk. patriarxii, 1956.
2. *Kiprian (Kern) arximandrit*. Liturgika. Gimnografiya i e`ortologiya. — M., 2002.
3. *Losskij V.N.* Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoj Cerkvi. — Svyato-Troiczkaya Sergieva lavra, 2012.
4. *Mejendorf Ioann, protoierej*. Vvedenie v izuchenie Grigoriya Palamy` (Jean Meyendorff. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas). — Parizh, 1959.
5. Obixod notnogo peniya upotrebitel'ny`x napevov. Chast' pervaya. Vsenoshhnoe bdenie. — M.: Sinodal' naya tipografiya, 1892.
6. Palama Grigorij «Protiv Akindina». R.G., t. 150, stlb. 823. Citiruetsya po: *Ioann Mejendorf, protoierej*. Sv. Grigorij Palama, ego mesto v predanii Cerkvi i sovremennom bogoslovii // Vestnik russkogo xristianskogo dvizheniya. 127. — Parizh; N`yu-Jork; M., 1978.
7. *Skaballanovich M.N.* Tolkovy`j tipikon. — M., 2004.
8. *Uspenskij B.A.* Krest i krug. — M., 2006.
9. Gregorianika.ru. URL:<https://gregorianika.ru/biblioth/noty/osobyev/venchanie/file/54-deus-israel-conjungat-vos> (data obrashcheniya: 15.08.2021).

УДК 7.01  
ББК-1

## ТРАДИЦИОННЫЙ МОНГОЛЬСКИЙ ТАНЕЦ. ФОРМООБРАЗОВАНИЕ И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

НА ЖИ СУ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(факультет искусств),  
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 3/1; Россия  
E-mail: 752246510@qq.com

*В мировой истории из-за различий в природной и социальной среде сформировались различные культурные формы. В Китае также сформировались различные национальные и региональные культуры в ходе исторической эволюции. В Китае 56 национальностей, и каждая имеет свои собственные культурные особенности. Монгольский танец — это народный танец автономного района Китая, Внутренней Монголии, а также населенных монголами районов, таких как провинции Цзилинь и Хэйлуцзян. Танцевальная культура монгольского народа тесно связана с охотой и кочевой жизнью. Примитивные танцевальные формы предков монгольского народа ярко представлены на изображениях в утесах Иньшань и Уланчаб, высеченных в эпоху неолита и бронзового века. Большинство монгольских тотемов — свирепые птицы и звери. Также для них характерно поклонение белому цвету: когда шаманы танцевали, они надевали белые одежды и держали в руках белый шелковый шарф. До 1950-х гг. XX в. древняя танцевальная форма «Андай» была популярна среди монгольского народа, его характерная поступь все еще сохраняла особенности монгольского танца, который был широко популярен в древние времена.*

*Монгольский танец — одна из жемчужин традиционной китайской культуры. Следовательно, современный монгольский танец был основан на традиционном древнем монгольском танце посредством изменений и нововведений. Он вобрал в себя черты нового времени, но в то же время наследует традиционные элементы. В данной работе автор исследует развитие и особенности традиционного монгольского танца.*

**Ключевые слова:** монгольский танец, история, особенности танца, вероисповедание, традиция, монгольский обычай.

### TRADITIONAL MONGOLIAN DANCE. FORMATION AND GENRE ORIGINS

NA ZHI SU

Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts),  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 3/1; Russia

*In the history of the world, due to the difference of natural environment and social environment, different cultural forms have been formed. The process of historical evolution. There are 56 ethnic groups in China, each of which has its own cultural characteristics.*

*Mongolian dance is the folk dance of China autonomous region, Inner Mongolia Autonomous Region and Mongolian inhabited areas, As Jilin Province and Heilongjiang Province, Mongolian dance culture is closely related to hunting and nomadic life. The primitive dance form of Mongolian ancestors is vivid. The Mongolian totems are mostly ferocious birds and animals. This is also a characteristic of flower worship. When shamans dance, They wore white clothes and held a white silk scarf in their hands. Until the 1950s, the ancient dance form "Andai" was very popular among the Mongolian people. His unique behavior still retains the characteristics of Mongolian dance, which is very popular in ancient times.*

*Mongolian dance is one of the pearls of Chinese traditional culture. Therefore, modern Mongolian dance is based on the change and innovation of traditional ancient Mongolian dance. It has the characteristics of the new era, but also inherits the traditional elements. In this work, the author studies the development and characteristics of Mongolian traditional dance.*

**Key words:** Mongolian dance, history, Dance features, religious belief, tradition, Mongolian Customs.

За долгую историю Китая многие национальности привнесли свои особенности в китайскую культуру, сделав ее богаче. Среди многочисленных этнических меньшинств Китая монголы всегда были известны как «танцевальная нация» и «музыкальная нация». Особенно монгольский танец, который не только отражает эстетический вкус монгольского народа, но и показывает его духовные убеждения, имеет высокую художественную ценность

### 1. История образования монгольского танца

Родоначальниками монгольской национальности считается народ дунху, кочевники которого жили в древнем северном Китае, сам народ дунху — потомки народа бэйди времен династий Шан и Чжоу (1600–256 гг. до н. э.). Раньше народ бэйди жил на Монгольском нагорье. Бэйди были идолопоклонниками, их тотемами были волки и олени. Ко времени правления династии Вэй, Цзинь, южных и северных династий (220–589 гг. н. э.) бэйди начали постепенно разделяться. Монгольская национальность — это национальность, сформировавшаяся в бесчисленное количество времен национального разделения и интеграции и смешения. Раньше монголы проживали в горах Великого Синань и на плато Внутренней Монголии. Среда обитания у раннего поколения была очень некомфортной для жизни, и монгольская культура сформировалась исходя из особен-

ностей проживания в такой плохой среде. Как и другие этнические танцы, монгольские танцы происходят из повседневной жизни и ритуалов жертвоприношения. Ранние монгольские народы в основном зависели от рыболовства, охоты и собирательства. Поэтому в ранних монгольских танцах и музыке имитировались охотничьи действия, в том числе звуки и движения, производимые во время охоты. Помимо уникального религиозного направления монгольской национальности, монгольский танец имеет явный региональный колорит. Например, при совершении жертвоприношений шаманы предпочитали украшать себя белыми красками, потому что белый цвет является священным цветом для монгольского народа. Поэтому в монгольских танцах мы видим, что во многих случаях Хада (полотнище) используется в качестве реквизита.

## 2. Классификация традиционного монгольского танца

### 2.1. Андайский танец



Рисунок 1 — Андайский танец  
(Национальный театр песни и пляски Внутренней Монголии, 2015 г.)

Андайский танец [1] возник уже позднее, во времена поздней династии Мин (1368–1644) и ранней династии Цин (1636–1912). Его создателями считается народ кулун ци (народ, проживающий в

районе современного Улан-Батора). Андай — танец, исполняемый шаманом во время церемонии жертвоприношения, он означает, что есть надежда, что боги смогут защитить, болезни могут отступить. Андайский танец в основном состоит из четырех частей: подготовки, открытия, кульминации и финала. Конечно, с течением времени часть религиозных веяний в андайском танце постепенно ослабла. Сегодня танец Андай — очень популярный праздничный танец. В период сбора урожая, больших праздников, при встрече уважаемых гостей танцуются Андай как выражение общей радости (рисунок 1).

### 2.2. Танец с палочками и пиалами



Рисунок 2 — Танец с палочками и пиалами  
(Национальный театр песни и пляски Внутренней Монголии, 2016 г.)

Причина, по которой танец с палочками и танец с пиалами [2] упоминаются вместе, заключается в том, что среди монгольских танцев танец с палочками является типичным монгольским мужским танцем, а танец с пиалами — монгольским женским танцем. Существуют также очень интересные версии танцев с палочками и пиалами. Происхождение танца с палочками для еды и танца с пиалами заключается в том, что в повседневной жизни Монголии

запрещено стучать винными палочками для еды по пиалам и тарелкам. Однако, празднуя и веселясь, люди обычно не могут сдержать эмоции и не стучать палочками о посуду. И танец с палочками и пиалами берет свое начало отсюда. Двигаясь в танце с палочками, танцору нужно держать их обеими руками, а затем пожимать плечами, вращаться, прыгать и совершать другие движения под музыку, обычно движения тела размашистые и очень растянутые. Ритм танца с палочками очень быстр, это также одна из основных танцевальных форм для монгольских танцоров-мужчин, которые выражают свою радость и волнение. По сравнению с ним танец с пиалами более мягкий и плавный, но он также требует, чтобы тело танцора обладало большой силой. Во время танца нужно держать чашу обеими руками за верхнюю часть фарфоровой пиалы, а затем, повинуясь ритму музыки, выполнять движения плечами и касаться чашки обеими руками. Во время танца фарфоровая пиала находится на макушке танцора, и она не должна упасть, а вторая в руке не должна быть разбита, поэтому к танцорам предъявляются высокие требования (рисунок 2).

### 2.3. Танец Цам

Танец Цам [3] имеет ярко выраженный религиозный оттенок в монгольском танце, который сам принадлежит к разновидности религиозного храмового обряда. Поэтому, когда в храмах проводятся религиозные мероприятия, исполняется танец Цам, который выражает религиозную веру и почитание богов. В процессе танца танцорам обычно необходимо носить маски, а также доспехи или халаты и другую религиозную одежду. Зрителям также необходимо играть разных богов с разнообразным или магическим оружием. По сравнению с другими танцами, танец Цам должен быть торжественным и полностью отражающим неприкосновенность богов и религий (рисунок 3).

Три различных стиля монгольского танца, перечисленные выше, представляют народные и религиозные танцы Внутренней Монголии. Танец с палочками для еды и танец с чашей являются одними из них. Они широко распространены в народе и не имеют стандартного набора движений. По сути, это импровизация на месте в приподнятом настроении. Чем веселее настрой, тем больше последует изменений поз и движений. Этот импровизированный народный танец в полной мере демонстрирует артистическое мастерство танцора, его страстность и свободу самовыражения монгольского народа. Религия является важной частью монгольской традиционной культуры. Она представляет собой концентрирован-

ное выражение духовной жизни людей и кристаллизацию национальной мудрости. В прошлом монголы исповедовали примитивный шаманизм, а затем буддизм. Оба верования оказали глубокое влияние на происхождение и наследие монгольского танца. Танцы «Аньдай» и «Чама» являются представителями этих двух религиозных танцев.



Рисунок 3 — Танец Цам

(Национальный театр песни и пляски Внутренней Монголии, 2014 г.)

Вообще говоря, реквизит в монгольском танцевальном искусстве играет важную роль. Использование реквизита распространено в танцевальном искусстве, поскольку он может непосредственно идентифицировать танцевальный образ. В этой статье на примерах монгольской жизни и феномене религиозного танца, в лексике двух танцев показано художественное напряжение монгольского танца, определены вопросы изучения монгольской национальной культуры и особенностей монгольского народного танца, прояснена взаимосвязь между историей монгольского танца, культурой, географической средой, этническими привычками и религиозными верованиями.

## 3. Движения традиционного монгольского танца

### 3.1. Шаги коней и движения плечами

Мы понимаем, что монгольский народ — это кочевое племя, живущее верхом на своих конях, поэтому говоря о монгольских танцах, мы говорим и о танцах коней [4]. Среди них наиболее распространенным навыком является конный шаг. Движения конного

шага включают в себя шаг рысцей, галопом, шаг коня по кругу, здесь важно мастерство исполнения. Кроме того, одно из наиболее



Рисунок 4 — Шаги коней  
(художественный ансамбль «Улань Мучерь», Внутренняя Монголия, 2009 г.)



Рисунок 5 — Движение плечами (Академия культуры центрального национального университета, 2020 г.)

распространенных движений монгольского танца — это движение плечами [5]. Эти движения делятся на: мягкое ведение плечами, резкие движения, пожимание и смех плечами. И, несомненно, все эти движения связаны и взаимодействуют с движениями коня под седлом. Таким образом, в процессе ездового танца используются не только специальные шаги коня, но и движение плечами танцора. Все это совмещается в традиционном монгольском танце (рисунки 4, 5).

### 3.2. Движения руками



Рисунок 6 — Движения руками  
(коллекция монгольских танцев в Счен Тарха, 2008 г.)

В традиционном монгольском танце существуют очень строгие требования к движениям и позам рук [6]. В том числе сжатие рук, движение запястьем, встряхивание рук, рукопожатие, разрезание ладоней и другие движения имеют соответствующие стандарты исполнения. В монгольском танце движения рук делятся на мягкие

и твердые. Мягкие должны быть плавными и гибкими, твердые — жесткими и сильными. Причина, по которой в монгольском танце так много движений рук и требований, может быть связана с привычками монгольского образа жизни, охотой и кочевничеством (рисунок 6).

#### 4. Причины формирования особенностей монгольского танца

Формирование любого вида искусства имеет свои внутренние причины, и монгольский танец также приобрел свои характеристики под влиянием различных сложных причин.

Монголы в основном живут в степях Внутренней Монголии. Сложный рельеф с преобладанием плато не позволяет им вести сельскохозяйственный образ жизни, они — кочевники, мигрирующие туда, где есть трава и вода. Различные жизненные привычки делают монгольский народ уникальным — от повседневной жизни до одежды. Поднебесная огромна, и монголы скачут и танцуют по бескрайним лугам днем, а ночью небо служит им одеялом, а земля подушкой, так и сформировался их непринужденный и преисполненный энтузиазма дух. Долгое время, живя выпасом скота и охотой, с лошадьми в качестве компаньонов и орлами как партнерами в танце, у монголов не только развилось крепкое телосложение и сформировался смелый характер, но также это обусловило роль лошади и орла как символов народной культуры. Обширные луга Внутренней Монголии, являющиеся естественным фоном для зарождения пастбищной цивилизации, возвращали уникальный культурный дух и характерные черты монгольской национальности, а также формировали эстетические тенденции монгольского народа.

Смелый, необузданный, увлеченный монгольский народ, благодарный за свою жизнь, создал множество народных танцев с ярко выраженными этническими особенностями и региональными обычаями. Красота жизни, человека, духа и природы, воплощенные в их творениях, являют собой сплав и переплетение степной культуры, реальной жизни и уникальной эстетики и неотделимы от гуманистических чувств и естественной экологии.

#### Заключение

В процессе выражения танцевального искусства главное — это выражение богатства человеческих эмоций. Если танцевальная

культура достаточно хороша, она привлечет больше аудитории, наслаждающейся им. Самая примечательная особенность монгольского танца — это его исполнение. Район, где проживают монголы, очень специфичен. Большая часть танца представляет собой восхваление зеленых пейзажей и обычаев степи. Кроме того, во время исполнения монгольского танца зрители в полной мере могут ощутить непоколебимый дух и природную жизненную силу детей пастбищ. Монгольский народ ведет кочевой образ жизни и живет днем и ночью на обширных пастбищах. Он обладает героизмом и самоуверенностью, присущей детям пастбищ. В монгольском танце как раз можно почувствовать сильный дух степей.

#### Список литературы

1. Лю Ян, Мяо Синьюй. Исследование традиционного монгольского танца // Музыка севера. — 2015. — № 35 (11).
2. Алатенгерил. Обсуждение традиционного монгольского танца // Голос Хуанхэ. — 2016. — № 3.
3. Ши Цзяньпин. Исследование и практика преподавания монгольского традиционного народного танца. Внутренняя Монголия//Древнее искусство. — 2014 (I). С. 43—47.
4. Ван Цзинчжи. Искусство монгольского народного танца в Китае. — Хух-хото: Изд-во Внутренней Монголии, 2009.
5. Дуо Сан. Древняя история Монголии. — Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2020.
6. Счен Тарха. Коллекции монгольских танцев в Счен Тарха. — Хух-хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2008.

#### References

1. *Lyu Yan, Myao Sin'yuy*. Issledovanie tradicionnogo mongol'skogo tanca // Muzyka severa. — 2015. — № 35 (11).
2. *Alatenggeril*. Obsuzhdenie tradicionnogo mongol'skogo tanca // Golos Huanhe. — 2016. — № 3.
3. *SHi Czyan'pin*. Issledovanie i praktika prepodavaniya mongol'skogo tradicionnogo narodnogo tanca. Vnutrennyaya Mongoliya//Drevnee iskusstvo. — 2014 (I). S. 43—47.
4. *Van Czinchzhi*. Iskusstvo mongol'skogo narodnogo tanca v Kitae. — Huh-hoto: Izd-vo Vnutrennej Mongolii, 2009.
5. *Duo San*. Drevnyaya istoriya Mongolii. — SHanhaj: SHanhajskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2020.
6. *Schen Tarha*. Kollekcii mongol'skih tancev v Schen Tarha. — Huh-hoto: Narodnoe izdatel'stvo Vnutrennej Mongolii, 2008.

## Сведения об авторах

**Бакши Людмила Семеновна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке, член STD России и СК Москвы

**Богомолов Андрей Георгиевич**, кандидат философских наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Богомолова Юлиана Юрьевна**, старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Владышевская Татьяна Федосьевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Глазов Игорь Валерьевич**, аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Денисов Денис Николаевич**, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник НИИ истории и этнографии Южного Урала Оренбургского государственного университета

**Кошаев Владимир Борисович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

**Кошаев Никита Владимирович**, кандидат искусствоведения, Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова

**Лободанов Александр Павлович**, доктор филологических наук, академик Болонской академии наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, заведующий кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Мараховская Леонилла Николаевна**, магистрант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**На Жи Су**, аспирант кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

**Фадеева Любовь Сергеевна**, магистр изящных искусств, факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Аспиранты, магистранты и студенты предоставляют на присылаемые статьи отзыв научного руководителя.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ,  
ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ

## ТЕКСТ

1. Объем статьи — min до 1 авт. листа (40 000 знаков с пробелами, включая аннотацию, список литературы и References), обзоров и рецензий — до 0,5 авт. листа. Текст предоставляется на электронном носителе в редакторе WORD с распечаткой либо по электронной почте [mtreschalin@mail.ru](mailto:mtreschalin@mail.ru) (файлы с материалами должны быть названы по фамилии автора).

Шрифт Times New Roman, формат страницы А4. Поля: верхнее — 1,5 см; нижнее, правое и левое — 2 см.

**1.1. Отдельным файлом** предоставляется Авторская справка по следующей форме:

- Ф.И.О. полностью;
- ученая степень и ученое звание;
- должность, название кафедры, отдела, сектора и др.;
- название организации (полное) / места работы;
- почтовый индекс и адрес организации / места работы;
- почтовый индекс и адрес для переписки;
- телефон;
- E-mail.

**2. Структура статьи** должна быть следующей:

- в верхнем левом углу проставляются УДК и ББК;
- через 1,0 интервал печатается название статьи по центру, строчными буквами, шрифт полужирный, кегль 11, перенос запрещен (на русском языке);
- через 1,0 интервал ФИО автора / авторов (инициалы ставятся перед фамилией) по центр с большой буквы строчными буквами (И.И. Иванов), без указания степени и звания, кегль 11 (на русском языке); ниже строчными буквами указывается полное название организации, ее адрес с почтовым индексом, страна (на русском языке) и адрес электронной почты автора, кегль 9;
- через 1,0 интервал печатается аннотация (от 200 до 250 слов (1500–1800 знаков без пробелов)), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал печатаются ключевые слова (от 10 до 15 слов), кегль 9, курсивом (на русском языке);
- через 1,0 интервал на английском языке печатаются: название статьи, автор / авторы по центру с большой буквы строчными буквами, шрифт светлый (указать полное название организации, ее адрес, страну), аннотация

и ключевые слова — в той же последовательности и в соответствии с теми же требованиями, что и на русском языке;

– через 1,0 интервал печатается текст статьи, кегль 11, межстрочный интервал по всему тексту — одинарный, отступ абзаца — 1 см (5 знаков), автоматический перенос слов включен, кавычки по всему тексту *только* угловые, кроме предложений, когда идут кавычки внутри кавычек (оформляется по правилам русского языка);

– через 1,0 интервал печатается библиографический список на русском языке (название «Список литературы») и список литературы на латинице (название References) (включают использованную литературу; в библиографическом описании указываются все авторы).

### 3. Содержание и структура аннотации.

Аннотация должна отражать основное смысловое содержание статьи и ее характеристику (с использованием глагольных форм и словосочетаний следующего типа: рассматриваются..., излагаются..., утверждается..., предлагается..., обосновывается...; используются методы..., обосновываются положения (концепции, идеи)...; дается обзор ...; рассмотрены..., изложены..., выявлены..., предложены...; дан анализ..., сделан вывод..., изложена теория (концепция)... и т. п.).

*В связи с подготовкой журнала «Теория и история искусства» для включения в перечень рецензируемых научных изданий (ВАК) и в будущем к индексированию в Международной информационной аналитической системе Sciverse Scopus редколлегия журнала просит уделять особое внимание составлению аннотации в соответствии с особенностями этого жанра.*

### 4. Требования к оформлению разделов «Список литературы» и References.

После статьи отдельными разделами оформляются «Список литературы» и References (шрифт Times New Roman, кегль 9). Нумерация «Списка литературы» и ссылки на нее в тексте выполняются **БЕЗ применения автоматического списка.**

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой. Пример: [10] или [10, с. 81].

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части

электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год.

Ссылки на литературные источники на арабском, китайском и других восточных языках следует приводить в транслитерации с помощью латиницы.

В библиографическом описании в разделе References заглавия статей из журналов и сборников опускаются (при сохранении заглавий статей необходимо включать в описание их перевод на английский язык); оригинальные названия книжных изданий (монографии, сборники, материалы конференций), изданных на кириллице, даются в транслитерации (курсивом) и на английском языке (в квадратных скобках); выходные данные (город для книжных изданий), том (vol.), номер (no.), страницы (pp., p.) переводятся на английский язык. Обязательные выходные данные: для статей из журналов — год, том, номер, страницы; для книжных изданий — место издания, год, количество страниц. Если «Список литературы» содержит все ссылки только на латинице, то раздел References может отсутствовать.

Применяется одна система транслитерации по ГОСТ (см. Интернет).

*Внимание! В тексте все гиперссылки (англ. hyperlink) должны быть неактивными (отключены).*

5. *Оформление ссылок.* Ссылки на цитируемую литературу оформляются в тексте при использовании прямого цитирования (если цитата представляет собой развернутое, законченное высказывание) в квадратных скобках. Цитата обязательно должна вводиться в текст статьи, т. е. сопровождаться словами автора с указанием источника цитирования, например: В работе «Диалектика мифа» (1930 г.) А.Ф. Лосев пишет: «Текст цитаты» [1, с. 15] (первая цифра обозначает порядковый номер в Списке литературы, вторая — страницу цитируемого источника). Если используются приемы непрямого цитирования или частичное цитирование (т. е. отдельные слова, словосочетания, обороты речи), то ссылка оформляется как подстрочная (в тексте — верхним индексом; внизу страницы — под сплошной чертой, отделяющей основной текст, шрифт Times New Roman, кегль 9, дается библиографическое описание цитируемого источника, например: <sup>1</sup>См.: Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. М.: Глобал Ком, 2013. С. 15–25 [1]). Так же как подстрочная ссылка (верхним индексом), оформляются и авторские примечания.

6. Авторы статей, публикуемых на языке оригинала (английском, немецком, французском), дополнительно предоставляют реферат статьи объемом 4500 знаков без пробелов (700 слов) на русском языке.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

*Внимание! Публикации научных статей ВАК содержат иллюстрации и таблицы, которые должны быть оформлены по требованиям ГОСТ.*

7. Иллюстрации (рисунки) должны быть **ОБЯЗАТЕЛЬНО** присланы отдельными файлами в полиграфическом разрешении (300 точек на дюйм (dpi)) в форматах: jpg, tiff, ai, eps.

8. Название файлов иллюстраций должны быть содержать ее номер, соответствующий ее номеру в тексте, и фамилию автора.

9. Иллюстрации должны быть вставлены по месту в текст в Microsoft Word.

Рисунки размещаются в тексте по мере необходимости для пояснения текста. Они могут располагаться как в самом тексте, сразу после текста, к которому они относятся или в конце. Не разрешается вставлять рисунки и подписи в табличные окна. Иллюстрации должны соответствовать регламентам ГОСТ. Иллюстрации пронумеровываются сквозной нумерацией и арабскими цифрами. Исключение составляют иллюстрации, размещенные в приложениях. В этом случае применяется отдельная нумерация арабскими цифрами для иллюстраций приложения с добавлением обозначения данного приложения. Например:

Рисунок В-2.

Можно иллюстрации нумеровать в рамках раздела. При этом ее номер включает в себя номер раздела и номер самой иллюстрации в разделе. Пример:

Рисунок 3.2.

Пример ссылки на рисунок в тексте:

На рисунке 2 представлена схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел. Входными данными здесь является массив вещественных чисел, а выходными — номер элемента массива, соответствующего максимальному числу...

Пример подрисуночной подписи:

Рисунок 2 – Схема алгоритма нахождения максимального элемента в массиве из чисел

(без точки)

Если рисунок один, он не нумеруется.

10. Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

11. Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

## ТАБЛИЦЫ

12. Все таблицы должны иметь наименование (заголовок) и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

13. При подготовке таблиц следует учитывать, имеет ли журнал техническую возможность изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместящихся на полном развороте журнального формата. Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуются представлять в отдельных документах.

## УРАВНЕНИЯ И ФОРМУЛЫ

14. Уравнения и формулы следует набирать либо с использованием штатного плагина MS Word — Equation, либо программы MathType, либо редактора формул в пакете OpenOffice Math. Уравнения и формулы следует выделять из текста в отдельную строку. Выше и ниже каждой формулы или уравнения должно быть оставлено не менее одной свободной строки. Если уравнение не умещается в одну строку, то оно должно быть перенесено после знака равенства (=) или после знаков плюс (+), минус (–), умножения (×), деления (:) или других математических знаков, причем знак в начале следующей строки повторяют.

15. Пояснение значений символов и числовых коэффициентов следует приводить непосредственно под формулой в той же последовательности, в которой они даны в формуле. Формулы в отчете следует нумеровать порядковой нумерацией в пределах всего отчета арабскими цифрами в круглых скобках в крайнем правом положении на строке.

Пример:

$$A = a : b, \quad (1)$$

$$B = c : e. \quad (2)$$

Ссылки в тексте на порядковые номера формул дают в скобках.

Пример — ... в формуле (1) и т. п.

Порядок изложения в публикации математических уравнений такой же, как и формул.

## ОФОРМЛЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЙ

16. Приложения бывают двух видов: информационные и обязательные. Информационные приложения могут носить справочный и рекомендуемый характер.

Требования редакции журналов ВАК В тексте обязательно даются ссылки на все приложения. А сами приложения располагаются в порядке очередности ссылок на них в тексте. Исключение составляет Приложение «Библиография», которое всегда следует последним.

Каждое приложение начинается на новой странице с указанием его названия и под ним в скобках помечают «обязательное», если оно обязательное и «рекомендуемое» или «справочное», если оно информационное.

17. Приложения обозначаются русскими или латинскими заглавными буквами, которые следуют за его названием и имеют сквозную нумерацию страниц со всем текстом.

Документы, которые содержатся в приложении, обозначаются его заглавной буквой и имеют свой номер в этом приложении. Если имеется содержание текста, то в нем обязательно указываются все приложения с их номерами и заголовками.

*Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей.*

*При отклонении материалов рукописи не возвращаются.*

*Внимание! Так как Высшей аттестационной комиссией регулярно принимаются новые правила, возможны некоторые изменения в требованиях.*

Главный редактор, профессор  
Александр Павлович Лободанов  
E-mail: [info@arts.msu.ru](mailto:info@arts.msu.ru)

Главный редактор  
Лободанов А.П.  
*доктор филологических наук,  
академик Болонской академии наук,  
профессор*

Заместитель главного редактора  
Кошаев В.Б.  
*доктор искусствоведения, профессор*

Ответственный секретарь  
Стеклова И.А.  
*доктор искусствоведения, профессор*

Выпускающий редактор  
Трещалин М.Ю.  
*профессор*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА  
2021. Вып. 1/2

Контактная информация  
Редакция  
Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова  
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1  
Тел.: 8 (495) 629-56-05  
Сайт факультета: [www.arts-msu.ru](http://www.arts-msu.ru)  
E-mail: [info@arts.msu.ru](mailto:info@arts.msu.ru)

Издательство «БОС»  
Директор О.С. Бурлука  
Редактор О.С. Евпланова  
Компьютерная верстка и макетирование Т.В. Обухова  
Корректор О.В. Соболева  
Обложка художника Н.Н. Аникушина

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.  
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 - 76962 от 09.10.2019.

Подписано в печать 30.09.2021. Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman.  
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз. E-mail: [ooobos@list.ru](mailto:ooobos@list.ru)